الدكتور أحمد كشك

# محاولات للتجديد في إيقاع الشعر



# محـــاولات
# للتجديد فى إيقاع الشعر

دكـتـور أحـمـد كـشـك

عميد كلية دار العلوم - جامعة القاهرة



الـكـتـاب : محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر

المؤلـف : د. أحمد كشك

رقـم الإيـداع : ٢٠٠٣/١٧٧٥٧

تـاريـخ الـنشـر : ٢٠٠٤

الترقيم الدولى : I. S. B. N. 977 - 215 - 748 - 9



الـنـاشـر : دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع
شركة ذات مسئولية محدودة

الإدارة والمطابع : ١٢ شارع نوبار لاظوغلى (القاهرة)

ت : ٧٩٤٢٠٧٩ فاكس ٧٩٥٤٣٢٤

الـتـوزيـع : دار غريب ٣،١ شارع كامل صدقى الفجالة – القاهرة

ت ٥٩٠٢١٠٧ – ٥٩١٧٩٥٩

إدارة التسويق والمعرض الدائم : ١٢٨ شارع مصطفى النحاس مدينة نصر - الدور الأول
ت ٢٧٣٨١٤٢ - ٢٧٣٨١٤٣

بسم الله الرحمن الرحيم

بسم الله الرحمن الرحيم

# تمهيـــد

الحمد لله رب العزة مانح التوفيق والسداد ، والصلاة والسلام على محمد رسول الله خير العباد ، وبعد :

فليس لكلمات هذا الكتاب من غاية - وإن تعددت وسائلها ، وتشعبت مناحيها وكثر أصحابها - سوى الإفصاح عن عبقرية الخليل بن أحمد ، والتسليم عن اقتناع بقيمة العمل الخليلى ، المحكم الشمولى فى حقل الإيقاع الشعرى .

وقد بدت كلمات هذا الكتاب يحوم حولها فيض من غرور ؛ مما حدا بصاحبها أن يجعل عنوان الكتاب «محاولات للتجديد فى إيقاع الشعر» . وقد بانت المحاولات فى :

دائرة الوحدة ، وفاعلاتن أصل البحور ، وترقيم العروض باعتباره سبيلاً للحاسب الآلى ، والترقيم الثنائى والعشرى للإيقاع الشعرى . وهى محاولات جادة للأساتذة عبد الصاحب المختار وإبراهيم أنيس وأحمد مستجير ومحمد طارق الكاتب .

وبانت أيضًا فى محاولات أو قراءات الباحث حول إيقاع مخلع البسيط ، ورؤيته التماثل والتركيب والاقتطاع فى عروض الخليل ، ومحاولته ترجمة الإيقاع الخليلى من خلال منظور صوتى ، وتسجيله فى النهاية رمزًا للوزن العربى لا يعدو أن يكون ترقيمًا من أجل الحاسب الآلى . وكانت كل هذه المحاولات اجتهادات

أقامها الباحث وناقشها وأضاءها فى إطار من الأسس الحاكمة للإيقاع الشعرى عند الخليل .

ولم تكد كلمات هذا الكتاب تصل إلى مشارف النهاية حتى أصبح فيض غرورها وهمًا وسرابًا . فأين التجديد فى هذه المحاولات . وجدّة الخليل دائمة الاستمرار تمور بفيض غامر من الثراء والعطاء !

**أحمد كشك**

**مكة المكرمة ١٤٠٥/٦/٨ هـ**

# مقدمة

تبدو براعة الفكر الإنسانى فى نتاج من أخذوا على عاتقهم أن تكون رؤيتهم رؤية تسير تجاه الشمول ، وتنزع إلى الوعى بكل أطراف موضوعاتهم ونظرياتهم . والخليل بن أحمد الذى يحق للحضارة العربية أن تجعله مفخرة لها ، ومصداقًا على نضوجها ووعيها - رائد من رواد الفكر الإنسانى الذى وعى فى نتاجه طاقة الشمول . ومصداق ذلك أن رؤيته لنظام الإيقاع الشعرى تجمع بين جانب المثال وجانب الواقع ؛ أى تجمع بين النظام والاستعمال فى صورة تنبىء عن نفاذ بصيرة تؤكد الإحساس بما هو موجود ، والتطلع إلى ما يمكن وجوده . وفى سبيل هذا الجمع لم يك نظام الخليل فى رصد إيقاع الشعر وتفسيره معتمدًا على منظور واحد فحسب . فقد بان حدّ العروض عنده منوطًا بفهم يأخذ من الرياضة تجريدها ، ومن اللغة واقعها ، ومن الموسيقى فنها .

تجمعت هذه الجوانب فى وعى الخليل أستاذ العربية ؛ فأضحت دوائره بما فيها من تجريد تحفظ على النظام مثاليته . وأضحت قيم التمام والجزء والشطر والإنهاك وما يعترى ذلك من زحافات وعلل مؤكدة للواقع الاستعمالى ، مفصحة عما يريد . ولم تكن هذه الأمور بمعزل عن فهم إيقاعى لدور السكتات والطول والقصر ، وكذلك الإنشاد وكل أمر من شأنه أن يصل حبل اللغة بحبل الإيقاع - أقول أضحت هذه الأمور كلها مفصحة عن رؤية الخليل لفن العروض ، ومفصحة عن إحساس العربى بثراء إيقاعه الذى كان نتاجه الشعرى يمور بفيض من هذا الإحساس .

من أجل هذا الشمول بدا فكر الخليل عملاقًا عاش ماضيه وأثرى حاضره وأعطى مستقبله نبوءة التطور والتجديد . وكان هذا الفكر باعثًا لمحاولات اتصلت به وأرادت توضيحه ومحاولات أبت - غير واعية - أن تصل أمرها به . ولم تدرك بعض هذه المحاولات أن دارس الخليل إذا أراد فهمه ووعى نظريته ؛ فإن عليه أن يبصر الخليل بشمول ما جاء به وألا يقف فى محاولته إزاء اتجاه واحد من اتجاهاته ؛ حتى لا يصبح عمله وتصبح محاولته عبئًا على العروض وعلى فهم الخليل .

وفى المقالات التالية التى يحويها هذا الكتاب توضيح بقدر ما لهذه المحاولات التى كان لأصحابها فضل لن ينكر إيجابًا أو سلبًا فى توضيح شىء ليس بالقليل من عمل الخليل ؛ وكى تفهم هذه المحاولات فى إطار عمل الخليل فهمًا جيدًا ؛ فإن علينا أن نذكر أمامها عدة أمور كانت استخلاص قراءة لما رأيناه فى عمل الخليل .

**الأمر الأول** : وحدات الخليل الأولى التى تكونت منها التفعيلات هى الأسباب والأوتاد ، وقد انبنى فك دوائر الخليل عليها ، ولو كان له أن يحلل مكونات الأسباب والأوتاد معتمدًا على المتحركات والسواكن لكان له أن يضيف كمًّا هائلاً من المهملات موجودًا على نطاق دوائره . ولو كان له أن يطلق حيز المقطع القصير ؛ أى المتحرك بجعله حرًا كان له أن يحدث أطرا عديدة غير ما جاء به. فارتضاء الفك من الأسباب والأوتاد أسلم إلى البحور التى جاء بها نظام الخليل .

**الأمر الثانى** : حين يقبل نظام الخليل حقيقة الأسباب والأوتاد فكأنه يركز فيهما حد النغمة وكأنه يقول إن حق إيقاع الشعر العربى حق خاص ، ومحاولة فرض نظام غريب من غير ما حاجة تعليمية أو علمية محاولة تنأى وتغرب عن فرضية الخليل التى استقاها من حركية الاستعمال .

**الأمر الثالث** : وعلى هذا فإنه لو قبل فرض المقطعية على هذا النظام فإن للمقطع هنا نظامًا خاصًا حيث لا وجود فيه لمقطع قصير يبدو مستقلاً . وإن وجد من خلال مزاحفة أو علة فإن من قيم اللغة والتوازن الداخلى ما يجعل لهذا المقطع مذاقًا يختلف عن حقيقته فى النظام المقطعى للغة .

**الأمر الرابع** : حين اتحدت الأسباب والأوتاد فى تشكيل علاقات إيقاعية حددها الخليل من خلال تفعيلات معينة ، فإن الوعى بهذه التفعيلات فى بحورها مبنى على مساحات زمنية تنبئ عنها السكتات بين التفعيلة والتى تليها ، وكذلك ما بين الوحدة والوحدة التى تليها ؛ ومن هنا كان جمع الوتد عنده ممثلاً لإيقاع يختلف عن فرق الوتد . وما كان للخلاف أن ينشأ بينهما لو كانت حسبة الإيقاع حسبة حركات وسكنات أو حسبة مقاطع . وليس هذا الفرق فرضًا لا يؤسسه استعمال ؛ فالدارس يعلم أن جمع الوتد فى «مستفعلن» مثلاً يحمّل الفاعلية الشعرية حرية التغيير فى هذه التفعيلة بحذف السين تارة والفاء تارة أخرى أو بحذفهما معًا ؛ على حين يدرك هذا الدارس أن فرقه لا يبيح حذف الفاء خوفًا من ضياع حد الوتد المفروق ؛ ولعل فى هذا دليلاً واضحًا على أن الوتد المفروق شكل من أشكال الإيقاع لا سبيل لتلمس إلغائه . ودليلاً على أن النظام حين جرّد أبعاده لم ينس حين التجريد تمامًا مطالب الاستعمال .

**الأمر الخامس** : تفعيلات الخليل جاءت أشكالاً كميّة لا توخذ مجردة باعتبار كيفى ، لأن وحدة السبب (تن) تجمع فى إطارها ما يساويها من مقاطع مفتوحة مثل ما - لا - يا ، وما يساويها من مقاطع مغلقة مثل من - كم - كُلْ . وكذلك وحدة السبب (لانْ) وهى وحدة نهائية تجمع تحتها ما يساويها من المقاطع بْكرْ - عمرو - ذئب ، وما يساويها من المقاطع لامْ - مالْ - هامْ ؛ ومن هنا فإنّ العدّ لدى الدارسِ يكون بحسبة الأوتاد والأسباب بعيدًا عن الكيف . فقيمة

السبب الأول (فا) من فاعلاتن تساوى من ناحية الكم قيمة السبب «مُسْ» من التفعيلة مستفعلن .

فالتفعيلات أطر كمية تأخذ مداها الزمنى حين ترتبط ببيت الشعر المنطوق حقيقة وواقعًا .

الأمر السادس : لم يخضع الخليل تفعيلاته القياسية لفهم زمنى ثابت وإلا لضاقت تفعيلاته عن أزمان الاستعمال والنطق . وقد أصاب حين أبقى تفعيلاته كميات واضحة مضيفًا إليها سكتات تتخللها فى حدود معينة . ففى فاعلاتن مجموعة الوتد ثلاث سكتات سكتة بعد السبب الأول ، وسكتة بعد الوتد ، وسكتة بعد السبب الأخير فى نهاية التفعيلة . ومع وجود هذه الحدود صارت وحداته الداخلية قرينة المحاكاة والمماثلة لقيم الإنشاد الشعرى . فإذا ما ناطق نطق قائلاً (يا حبيبى) معطيًا ألف (يا) قدرًا زمنيًا معينًا طويلاً أو قصيرًا - كان على (فا) التى تقابلها من فاعلاتن أن تراعى هذا القدر الزمنى ؛ ومن هنا تكون الكلمات : يا حبيبى - إنّ قلبى - لم يقمْ أخْ . ممثلة بفاعلاتن على قدر من الاختلاف توحى به مماثلات هذه الكلمات من الناحية الزمنية ؛ ومعنى ذلك أن فاعلاتن تتشكل زمنيًا بما تشكلت به هذه الكلمات . ففاعلاتن كمٌ موحد يتطور داخليًا إلى عدة صور من خلال حسبة الزمن التى هى حسبة كيفية . وهذا ما أضافه نتاج الاستعمال أو الواقع لحدود النظام .

الأمر السابع : عبّر إيقاع العرب وما رصده الخليل من نظام له عن ثراء كبير يدل على حرية الشاعر . فلم يكن شاعرنا العربى مكتوف اليدين أسير نظام يحد من انطلاقه . فلن يصح فهم كهذا إطلاقًا : فالعروض بعد الشاعر ونظريته نتاج ما أثرى به وشدا . وهل من المعقول أن يتقيد شاعر من خلال نظام إيقاعى وصلت أبعاده المشهورة إلى ستة عشر بحرًا . يحوى كل بحر فيها عديدًا من الأطوال .

بالإضافة إلى ما تحويه تفعيلات البحر من تغييرات داخلية تؤذن بمدى الوثاقة بين حرية الشاعر وثبات النظام . فالشاعر العربى له سطوة يملك بها إيقاعه ولم يكن عروض الخليل بمنأى عن هذه السطوة فقد واكبها وأفصح عنها .

**الأمر الثامن** : إذا كان لمنظور الخليل أن يستحيل إلى فكر مقارن فلا غبار عليه وقتها إذا استخدم بعض المعطيات التى توضحه مع مجىء هذه المعطيات مخالفة له أحيانًا . ولن يكون هناك غموض إذا كانت هذه المخالفة واضحة ومنصوصًا عليها . فلو كان الفهم المقطعى مع تحديد له يمثل سبيلاً لفهم مقارن فلا بأس من استخدامه مع التنبيه إلى محاذيره . وإذا كانت بقية الوسائل الصوتية تحتاج إلى تعامل جديد مع صور هذه الاستخدام فلا مانع من قبول ذلك التعامل ما دام مطلبنا فى النهاية إعطاء القارئ الغريب عن لغتنا وعن فهمها صورة شبه كاملة عن نظامنا العروضى .

بعد هذه الأمور إنْ سلمنا بها يمكن الانتقال إلى رؤية بعض المحاولات الجديدة فى حقل الإيقاع الشعرى .

# دائرة الوحدة

محاولة عروضية ظهرت منذ زمن للأستاذ الفاضل عبد الصاحب المختار فى الحقل الأدبى بالعراق ، يرجع فيها بحور الشعر العربى إلى دائرة واحدة . تُدْخِل فى إطارها المستعمل والمهمل من البحور .

وإزاء هذه المحاولة دار جدل مستمر وحديث طويل ؛ بيد أن تقويم هذه الفكرة لم يك شاملاً ؛ لأنها قرينة بحث طويل جدًّا لم يتيسر له الطبع وقت محاولة رؤيتها بالرغم من طبع دواوين للأستاذ عبد الصاحب . وكثير من المعلومات التى وصلتنا عن هذه الفكرة جاءت عن طريق قراءة مقالين عنها فى مجلة الإذاعة والتليفزيون ببغداد عدد ١٨٦ ، وصحيفة الثورة العراقية ١٩٧٦/٥/٦ م ، وعن طريق لقاءات تيسرت لنا بصاحبها الأستاذ عبد الصاحب فى كلية دار العلوم حيث كانت محاولته محور هذه اللقاءات .

من أجل ذلك فقد استطعنا بقدر ما أن نصل إلى خيوط هذه المحاولة العامة ، ونرجو أن يكون لنا من العذر نصيب إذا وجهنا ملاحظاتنا وانطباعاتنا إلى هذه الأسس وحدها .

فما هذه الدائرة المسماة دائرة الوحدة ؟ وما الأسس التى قامت عليها ؟ وما الجديد الذى يمكن التوصل إليه من خلال محاولة الأستاذ عبد الصاحب ؟

يقول الأستاذ عبد الصاحب فى حديثه لمجلة الإذاعة ببغداد إننى قد «جعلت أى ميزان من الموازين العروضية مردودًا إلى أربعة أصوات كل صوت يتألف من حركة فسكون (دن) وحذفت ساكنًا واحدًا ووضعت الأصوات على شكل دائرة رباعية النقرات فاستخرجت منها سبع تفعيلات على وجه الحصر منقسمة إلى فئتين متناثرتين بوضعهما فى نصفى دائرة على وجه الحصر منقسمة

إلى فئتين متناثرتين بوضعهما فى نصفى دائرة على وجه التضاد وبربط الدائرة بنقرة الأساس (دن) نتوصل إلى الدائرة المذكورة» .

ويبدو رأى عبد الصاحب واضحًا فى المقال الوارد بجريدة الثورة العراقية حيث يشرح فيه دائرته قائلاً :

«تتكون الدائرة من ٢٩ نقرة موسيقية تجمع أوزان الشعر العربى ببحوره مما نظم عليه وما لم ينظم إذا قرئت بعكس اتجاه عقرب الساعة إضافة إلى جميع الإيقاعات التى تتولد منها بجوازاتها جميعًا» .

وقد خرج الأستاذ عبد الصاحب من نطاق دائرته بالإضافة إلي ما جاء به من لمّ البحور كلها فى قانون دائرى واحد - بعدة تصورات منها :

كشف حقيقة أن أىّ وزن شعرى يمكن أن يتحول إلى وزن آخر بحذف حركة وسكون من أول الوزن الأول إلا إذا كان ذلك محددًا بالإيقاع والقافية .

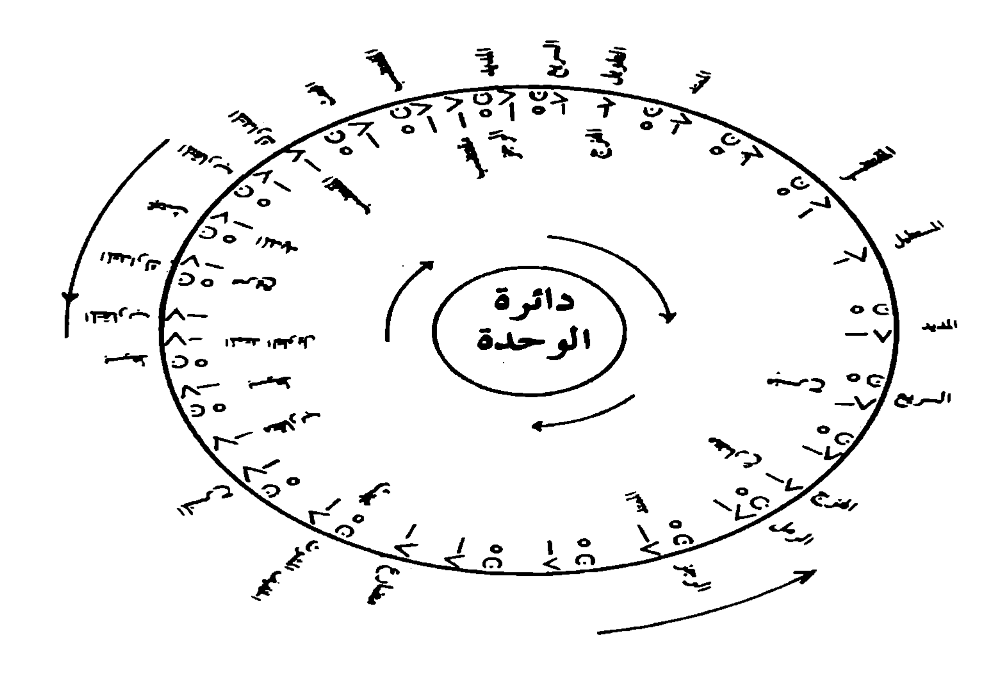
ومنها أن أصل الألحان أربعة أصوات وأصل الأصوات ثلاث نقرات تتمثل هذه النقرات فى (دن - د - دن) .

ومنها أنه أحكم قاعدة الزحاف من خلال التصور السابق ؛ وفقًا للطبيعة العربية التى تجوز إهمال النطق بالسكون على ألا تجتمع أربع حركات متعاقبات ، ولا فاصلتان ولا نقرتان قبل فاصلة إلا فى البحور التى تتصف بمثل هذا الزحاف كالرجز والمقتضب ؛ وعلى هذا فمن فوائد هذه الدائرة أنها تبسط قواعد الزحاف فى علم العروض عن طريق كشف عنصر الانسجام ، وهو الركن الثالث من أركان الوزن إضافة إلى المعانى والإيقاع .

ومن هذه التصورات أيضًا أن الدائرة قد صححت من خلال عنصر الانسجام أوزان بعض البحور كالخفيف والمديد والمنسرح المقطوع . كذلك

أصبح بالإمكان التمييز بين بحور دق الناقوس فعْلن فعلن . كما فرقت فعلن بثلاث حركات فى حشو البسيط ومتفا فى الكامل .

ومنها وهو الأغرب أنها توصلت إلى تصور إيقاعى واحد للعروض العربى والسنسكريتى واليونانى ؛ مما أدخل هذه الدراسة فى مجال العروض المقارن . ويرى الأستاذ عبد الصاحب أنه لا اختلاف بين الموازين العروضية القديمة والحديثة غير ما جاء من تعبير للقديمة بكلمات ؛ وهذا أمر يفقدها مرونة الترنيم . وفى النهاية يأتى لنا بصورة لدائرته الموحدة كما يصورها الرسم التالى :




**ملاحظات على هذه الدائرة :**

١ - السهم الأوسط فيها فى اتجاه عقرب الساعة .

٢ - السهم الخارج ضد اتجاه عقرب الساعة .

٣ - هذه الدائرة نقلناها من مصور فى مقال مجلة الإذاعة والتليفزيون ببغداد ١٨٦ وقد حاولنا أن نأخذ التوضيحات الأساسية الخاصة بالدندنة والحركة والسكون مهملين التقسيم المقطعى .

عدة قيم عروضية من خلال دائرة واحدة توصل إليها الأستاذ عبد الصاحب من خلال بحث أضناه جهدًا وعملاً . فقد مكث فيه كما يقول أربع سنوات إلى أن اكتملت أبعاده لديه حيث ألقى به فى خضم المناقشات ؛ ولأن البحث ثرٌ جديد فليس من العيب تناوله بشىء من تقويم أراه إن لم يزد أقرب إلى الملاحظات ذات الانطباع الخاص .

وأول ملاحظة نراها أن البحث حين يقول بدائرة واحدة تجمع بحور الشعر كلها ؛ فإن مراد الدائرة لديه غير متحقق . فالفرق كبير بين التصور الدائرى لدى الخليل وتصور الأستاذ عبد الصاحب . فتصور الخليل كما عهدناه مؤداه أن البحر يدور كاملاً حيث يعود إلى النقطة التى بدأ بها ومنها . على حين أن دائرة الوحدة لا يتحقق فيها هذا الدوران . فالبحر يبدأ من نقطة وينتهى عند نقطة أخرى غيرها ؛ ومن هنا فتصور الدائرة ليس موجودًا لأن ما أمامنا ليس إلا خطوطًا مستقيمة تتحلل على نطاق الدائرة .

وثانى ملاحظة أن البحث وقع فى تناقض حين رأى أن تكوين النغم الموسيقى قرين الدندنة . وهى ذات نقرات ثلاثية (دن ددن) ؛ لأنه لم يثبت تأكيد هذه الثلاثية فى الاستنباط فلم يبن الدائرة عليها ، حيث فرض لها تصورًا آخر للدندنة رباعيًا هو (دن دن دن دن) أو إن شئت (تن تن تن تن) أو (فا فا فا فا) إلخ . فكيف تكون النقرات الثلاثية أساسًا لم يراع أمره فى تكوين الدائرة !

وتتصل الملاحظة الثالثة بكون الدائرة تتشكل من شقين متضادين كل شطر يحوى رباعيتين ؛ أى أن الدائرة بتمامها تصل إلى أربع رباعيات ؛ ومع ذلك فلم تشكل هذه الرباعيات الأربع تمامًا الدائرة الأمر الذى اضطر الأستاذ عبد الصاحب إلى أن يلزم البحث بوجود نقرة واصلة لا علاقة لها بالرباعيات لكى تتم الدائرة المرجوة . فلأى شىء كانت هذه النقرة ؟ هل جاءت لخلق دائرة لم

تسلم إليها فرضية الرباعيات ؟ أحسب ذلك وقد كان مجىء هذه النقرة دالاً على ضياع حد الدائرة . ولم تخرج الدائرة عن كونها خطوطًا مستقيمة . فجماع شطرين موصولين بنقرة ذهب بالدندنة ورباعية النقرات مذهب التلاشى أما الملاحظة الرابعة فتخص تشكيل تفعيلات سبع بناء على طريق حذف الساكن أو تحريكه أو حذف دنّةٍ ؛ ومن ثم كانت تفعيلاته على النحو التالى :

( أ ) بحذف دنة وحذف ساكن يتشكل من الرباعية :

فاعلن : دن د دن

فعولن : د دن دن

مفعول : دن دن د

(ب) بحذف ساكن يتشكل من الرباعية :

مفاعيلن د دن دن دن

مستفعلن دن دن د دن

فاعلاتن دن د دن دن

مفعولاتُ دن دن دن دَ

وتبقى مسألة تحريك الساكن وقد تركها - وكان بإمكانها أن تنبىء عن تفعيلتى الكامل والوافر : متفاعلن - مفاعلتن - ؛ لأنه يدرج تفعيلتى الكامل وفى الوافر فى إطار تفعيلتى الرجز والهزج . ومع ما بين التفعيلات هنا من فوارق حيث الحركة هنا نقيض السكون فإننا نقابل بتوجيه غريب مؤداه : أن حركة الكامل متَفاعلن التى تقابل بسكون مسْتفعلن حركة شاحبة . فكيف ذاق الصاحب هذا الشحوب الحركى ؛ وفى أى نظام حركى لغوى يمكن وصف هذه الحركة !

هذه تفعيلات استخلصها عبد الصاحب وما أحسب الإتيان بها على هذا النحو يمثل جدة أو طرافة عن تصور الدارسين ؛ فما وجدت تفعيلة إلا ورصدها قائم عند السابقين حتى تفعيلة «مفعول» لم تمثل جدة لأن الفك من دائرة الخليل قد جاء ببحرها مهملاً .

إن هذا التصور للتفعيلات قد جاء فى بدايته مطلقًا أى غير منوط بدائرة ما ، وحين تحقق لها رصد على الدائرة لم نجد لها قانونًا مبدئيًا يحقق ثبات مكان الحذف أو التحريك أو الإضمار على قطر الدائرة ؛ فهذه الأمور تأتى إذا ما وافقت هوى ومراد بحر على مستوى ذلك الخط المستقيم المسمى دائرة تجوزاً ؛ ومعنى ذلك أن معنى الدائرة قد غاب عنا . فللدارس أن يضع أسبابًا متجاورة ، وأن يحرك ساكنًا أو يضمر متحركًا أو يحذف سببًا إلى أن تظهر البحور كما يبغى الدارس ويريد ، لا كما تقول به الدائرة وتفصح . والحق يقال إنه إذا لم يكن هناك ضابط يحكم مكان هذه التغيرات فى الدنّات ؛ فالمسألة فى نهايتها تسير خبط عشواء ؛ لأننا سوف نقول حينئذ : لماذا الإصرار على رباعية النقرات وقد كان للثنائية أن تقوم مقامها إذا ما ضاعفنا العد ؟ وللثمانية أن تحذو حذوها إذا ما قللناه ما دمنا نحتاج إلى نقرة واصلة تقيم حد التصور الذى يبتغيه الأستاذ عبد الصاحب ويرتضيه ! وقد يجاب بأن الرباعية كانت أساس تكوين التفعيلات . ولكن كيف ننسى أنه قد أهدرت قيمتها حين ألزمناها الحذف والتحريك والإضمار ، بالإضافة إلى ضياع حدودها الفاصلة على خط الدائرة ! إن رؤيتك التى لا تلزم فيها بمعرفة ضابط للحذف أو التحريك أو الإضمار تجبرك حين النظر إليها أن تعود بذاكرتك إلى تصور التفعيلة ، ثم البحر وبعد ذلك إلى الدائرة ؛ ومن أجل ذلك فأنت لكى تنظرها مطالب بتصور سابق قبلها ، وهنا تكون قد رجعت إلى البحر قبل الرجوع إلى الدائرة .

وتأتى الملاحظة الخامسة وهى التى ترتبط برؤية الأستاذ عبد الصاحب للزحاف وفيها يقول : إن الزحاف لم يوجد فى إطار ضابط - وهذا يفهم من النظر إلى حد الدائرة التى جاء بها - فهو قرين إرادتك إذا ما شئت حذفًا أو تحريكًا أو تسكينًا ، وهذا شيء بدهى فما دام البحر لا ضابط له من ناحية مكان الحركة والسكون ؛ فعلى أساس هذا الإطلاق يمكن تصور كل زحاف ممكن ووارد فى موسيقى الشعر وكذلك كل ما لم يرد أصلاً فى الشعر .

لقد قال البحث إنه قد أحكم قاعدة الزحاف وفقًا لطبيعة عربية وهى جواز إهمال النطق بالساكن على ألا تجتمع أربع حركات متعاقبات ولا فاصلتان ... إلخ . وهنا يسجل البحث أمورًا لم تفت عن بال العروضيين ، فقد قيلت فى مقاماتها الخاصة ولم يحاولوا تعميمها المطلق كما فعل الأستاذ عبد الصاحب ، وقد يظن من خلال قوله السابق وجود استثناء لا يقيد التعميم حين يقول : «إلا فى البحور التى تتصف بمثل هذا الزحاف كالرجز والمقتضب» وهذا استثناء لم نره مقيدًا لأى تعميم إذ هو لا يخرج القليل من عمومه لكثرة ما استخدمت تفعيلة الرجز فى بحور الشعر ، فقاعدة الزحاف السابقة لم تسلم له من خلال هذا الاستثناء ؛ يضاف إلى عدم اطرادها أن تأكيده بعدم اجتماع أربع حركات متعاقبات أو فاصلتين منفى ومشكوك من خلال ورود الخبن فى المتدارك حيث يأتى الوزن : فعِلن فَعِلن فَعِلن .

ملاحظات كثيرة يضاف إليها أنه حين يأخذ على العروضيين التعبير بوحدات لغوية كفاعلاتن أو مفاعيلن واجدًا فى هذا الاستخدام بعدًا عن مرونة الترنيم ، وكان الأولى فى رأيه استخدام الدندنة ، حيث يتحقق من خلالها ذلك - إنه حين يجعل هذا مأخذًا فإنه ينسى تبرير رؤية العروضيين ؛ فلعل ما دفع العروضيين إلى ذلك أن إحساسهم مثلاً بفاعلاتن دون دندنة أو تنتنة إنما هو ربط بين الموسيقى المجردة وبين إيقاع الأصوات المنطوقة حقيقة ؛ وهنا تتحقق رؤية الشعر ذلك

الكلام المنوط فى إيقاع موسيقى ، وإلا لأصبحت الرؤية موسيقية فقط . وفرق واضح بين الموسيقى وحدها وموسيقى الشعر .

ويضاف إلى الملاحظات أيضًا أن اكتشافه بأن دائرته تكشف أن أى وزن شعرى إذا حذف منه حركة وسكون تحول إلى وزن آخر - أمر ليس بالجديد فدوائر الخليل كلها تنبئ عن هذا الأمر تمامًا . ودائرة الأستاذ عبد الصاحب حين تكتشف أن للسبب ميزة موسيقية قصوى فإن هذه الميزة لا يمكن أن تعطى للسبب وحده بل هى قرينة تجاوبه وارتباطه بالوتد صائغ الإيقاع فى التفعيلة كما أبانت دوائر الخليل .

ويقدم حديث الأستاذ عبد الصاحب عدة افتراضات مبالغ فيها أحيانًا فقد أطلق على دائرته حكمًا بأنها «نظرية» . وحسب القارئ أن يدرك حد المبالغة فى إطلاق هذا المصطلح . لقد سُبقت دائرة الوحدة بدائرة للأستاذ طارق الكاتب ولم يقل صاحبها بأنها نظرية ، بل قال متواضعًا بأنها جهد لا يدعى كماله وهى بحاجة إلى محاولات أخرى غيرها .

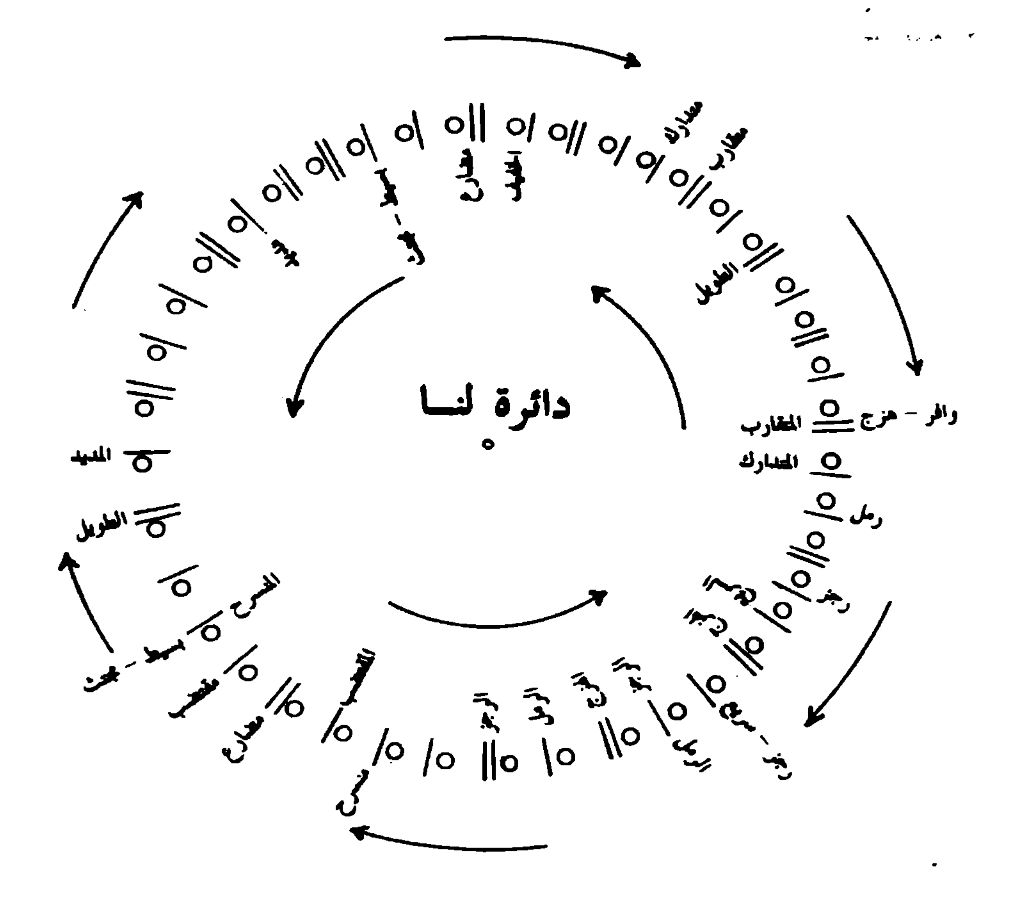
كثير من التواضع يطلب من الأستاذ عبد الصاحب لأن دائرة الدكتور طارق الكاتب - كما سنراها فى مكان لاحق بهذا الكتاب - كانت دليلاً من دلائل توصل عبد الصاحب إلى دائرته بغير ما شك .

هل من المعقول أن نسمع الأستاذ عبد الصاحب يقول : «إن هذه الدائرة تصلح لأن تكون أساسًا لقوانين اللغة والموسيقى والغناء ونبض الإنسان مما لا يدخل فى اختصاصاتى» . أليس بغريب أن نجد هذا الحكم الذى بناه الأستاذ عبد الصاحب من خلال جهل بأمور اعترف بأنها لا تدخل فى مجال اختصاصه . لغة وموسيقى وغناء ونبض أمور تحكمها هذه الدائرة . فما الذى بقى للبشر لم يحكم من خلال دائرة الأستاذ عبد الصاحب ! لقد قال عن هذه الدائرة بأنها

«حصاد سنوات طويلة ناله فيها من الجهد والضنى الكثير» . فكيف هذا العناء والقارئ بيسير من الجهد يمكنه إيجاد دوائر ما دامت قد أطلقت من قيودها !

وهو يتصور لدائرته التى بذل فيها هذا الجهد الشاق بُعدًا جديدًا . وهى أنها تدور من ناحيتين فى اتجاه عقرب الساعة وعكسه وهو أمر لم يتحقق تمامًا حيث العكسية عنده تفترض قلب السبب كله أو الوتد ؛ لأن (دنْ) عنده لا تكون (نْدَ) كما يوحى العكس . وها نحن نقدم دائرة قد تحقق فيها المنظور العكسى تمامًا . ولم تأخذ من التفكير غير سويعات قليلة . ونحن إذ نقدمها فإنما نقصد من تقديمها إثبات عوارها أيضًا ، وإدراك أن جهد الخليل فى دوائره جهد محكم ، وأن أية محاولة خرجت عليه حتى الآن لم ترق إلى ما وصل إليه وإنْ دعتْ هذه المحاولات توحد البحور فى دائرة واحدة . هل كان الخليل بمنأى عن تصور البحور من خلال دائرة واحدة وهو صاحب العقلية الرياضية التجريدية ؟ ما كان الرجل بمنأى عن هذا التصور لكنه اختار دوائره ؛ لأنها أضحت نظامًا يصور الاستعمال ويحقق متطلباته ، ويصور شتى الإمكانات التى تحملها طاقات الإبداع الشعرى .

فإلى هذه الدائرة المفترضة التى تصور يسر المجىء بها حين يكون الإطلاق من القيود أساس التصور . وقد وقعت هذه الدائرة فى أخطاء لم تصل إلى أخطاء الأستاذ عبد الصاحب حصرًا وعدًّا .




ملاحظات حول هذه الدائرة :

١ - البحر لا يعود إلى بداية النقطة التى ابتدأ منها كدائرة المختار ودائرة طارق الكاتب .

٢ - لا توجد فيها فواصل شاغرة ولم تعكس فيها الوحدة لكى تصل إلى مجموع التفعيلة كما فى دائرة الكاتب .

٣ - الكامل والوافر داخلان فى إطارى الرجز والهزج .

٤ - الدندنة موجودة بها كما تصورها الأستاذ عبد الصاحب .. أو كما أرى الأسباب والأوتاد .

٥ - يمكن لهذه الدائرة أن تحقق مرادها عكسيًّا ، والعكسية هنا لا تأتى عن قلب الوتد كله والسبب كله فهذا ليس عكسًا ، وإنما العكسية هنا تظهر من نقطة حركة واحد ة .

٦ - هذه الدائرة تستخدم وحدة العروضيين فهى محاولة ناقصة للتجميع فحسب .

# فاعلاتن أصل البحور

في مقال ظهر بمجلة الشعر في عددها الخامس الصادر أول يناير ١٩٧٧م يأتي الأستاذ الدكتور إبراهيم أنيس برأى حول أصل البحور ، وقد دفعه إلى بيان هذا الرأى رؤيته لفكرة الأستاذ عبد الصاحب التي ردت البحور إلى دائرة واحدة . فمن خلال تعليق عام وموجز على فكرة الأستاذ عبد الصاحب الذى لقى الدكتور أنيس فى مكتبه يقول الدكتور أنيس بإرجاع بحور الشعر كلها إلى تفعيلة واحدة وأصل واحد هو فاعلاتن . وقبل أن نعرض حدود هذه الفكرة علينا أن نرجع بهذا البحث خطوات ، وذلك حين أطل علينا الدكتور أنيس فى كتابه الرائد «موسيقى الشعر» ص ١٣٩ - ١٤٤ بحديث عن «مولد مشروع» كان يهدف من خلاله - بعد محاولات استيعاب للكثير والقليل والنادر والمهمل ، مما استعمل من أوزان العرب - أن يقدم للدارس العربى نظامًا أيسر وأسهل من ذلك النظام الذى وضعه الخليل لبحوره . فكيف كانت حدود هذا المشروع الذى تحول فى رأيى فى مقاله السابق إلى أن «فاعلاتن» باتت عنده أصلاً لكل البحور ؟

بعد أن نفى الدكتور أنيس من نظام البحور عنده بحرى المضارع والمقتضب ؛ بناء على ندرتهما فى الاستعمال العربى ، وبعد أن أسقط من حسبته المتدارك . ووجد أن ما تبقى له من أوزان الخليل ثلاثة عشر بحرًا هى : الطويل ، الكامل ، البسيط ، الوافر ، الرمل ، المنسرح ، السريع ، الرجز ، المديد ، الهزج ، المتقارب ، الخفيف ، المجتث - أقول بعد كل هذا تأتى ولادة المشروع الذى قال فيه بأنه : «قد أمكن باستنباط تفاعيل جديدة قليلة العدد ، أن نضع قواعد مبسطة لعشرة من هذه الأبحر ، تاركين بحورًا ثلاثة : الكامل ، الوافر ، الهزج . والذى يجمع بين هذه البحور الثلاثة تلك الظاهرة القليلة الشيوع فى البحور الأخرى ، وهى أنها تشتمل فى توالى مقاطعها على مقطعين قصيرين متواليين ،

الأمر الذى يندر أن نراه فى الأوزان الأخرى ، على أنه حتى فى هذه الأوزان الثلاثة نراها آخر الأمر تعود إلى تلك القواعد التى وضعناها لعشرة الأبحر الأخرى» . وقد أصبح هذا الاستنباط فى نظر الدكتور أنيس مولد مشروع . لم تكمل كل نواحيه للدكتور وقتها ؛ لضيق الوقت ، والحرص على الإسراع فى نشر كتاب «موسيقى الشعر» دون تمام هذا المشروع بكل تفاصيله .

وقد كانت فكرة المشروع مبنية على أساس الاكتفاء من تفاعيل العروضيين بثلاث تفاعيل فقط عليها تبنى الأوزان :

١ - فعولن .    ٢ - فاعلن .    ٣ - مستفعلن .

وحين تضاف إلى هذه التفاعيل الوحدة (تن) تلك التى يسميها مقطعًا ساكنًا فإن فعولن تصبح فعولاتن . وفاعلن فاعلاتن . ومستفعلن مستفعلاتن ؛ وبذا تضحى التفعيلات ستا واضحة الصلة بعضها ببعض ، سهلة التذكر ، تبنى من خلالها الأبحر العشرة فيأتى الطويل مثلاً :

فعولن فعولاتن فعولن فعولاتن . وهكذا تتشكل بقية الأبحر من خلال التفعيلة السابقة التى ردت إلى أصل هو : فعولن - فاعلن - مستفعلن .

هكذا كانت ولادة المشروع فى حينها وأيا ما كان لنا من ملاحظات(*) حول

---

(*) من ذلك أنه مثل المنسرح بتركيب مثالى يختلف عن خقيقته الواقعية هو :

مستفعلاتن مستفعلن فاعلن . ولن يتحقق منظور المنسرح الاستعمالى إلا لو زوحفت فاعلن بالخبن وزوحفت مستفعلن قبلها بهذا الزحاف أيضًا حتى يكون ورود مستفعلاتن متفعلن فعلن وقتها مساويًا لـ مستفعلن مفعلات مستعلن ، وفرض الطى لمستفعلن وهو قائم فى حدود التفعيلة لو حدث ينفى نظام المنسرح ، لأن الفاعلية الشعرية ترفض أن يكون :

مستفعلن مف عولت مستعلن التى هى بنظام الدكتور أنيس :

مستفعلاتن مستعلن فعلن . وسر ذلك ضياع الوتد المفروق فى حد الخليل ؛ من أجل ذلك نستطيع القول بأن ما عاب مشروع الولادة عند الدكتور أنيس ضياع حد الوتد المفروق فيه.

هذه الولادة فإننا قد جئنا بها لنقول إن ما كان غائمًا فى حديث الدكتور أنيس القديم قد بدا ظهوره واضحًا فى حديث الدكتور أنيس الجديد عن رد البحور إلى فاعلاتن ؛ وهنا تحولت التفاعيل الثلاث فى بداية أو ولادة مشروعه إلى وليد واضح الملامح والسمات هو فاعلاتن . فكيف تأتى للدكتور أنيس أن يجعل فاعلاتن محور الإيقاع العروضى ؟

يقول الدكتور أنيس : «أليس أجدى فى البحث العروضى من إرجاع جميع دوائر العروض إلى دائرة واحدة - أن نحاول إرجاع جميع التفعيلات الأخرى إليها» . وهو هنا يرفض دائرة عبد الصاحب ليخلص إلى تفعيلته . فما التفعيلة التى ترجع إليها البحور ؟ يقول الدكتور أنيس إنه بعد تأمل عميق اهتدى «إلى إرجاع كل التفاعيل مع المشهور من زحافاتها وعللها إلى تفعيلة واحدة هى فاعلاتن . تلك التفعيلة التى اكتسبت حب الشعراء المحدثين فى البحر الخفيف والرمل» . وإذا صح أن يقال دون إسراف أن موازين الشعر العربى تتسم بالموسيقية المطربة فذلك مرده إلى أن أساس البحور «فاعلاتن» تلك التفعيلة المرقصة .

ويبين الدكتور أنيس كيفية تحول فاعلاتن إلى بقية التفاعيل الأخرى قائلاً بأنه لكى تتحول فاعلاتن إلى غيرها من التفعيلات الأخرى بتمامها أو بمزاحفاتها لابد من تحقيق أمر أو أكثر من هذه الأمور : التقصير أو الحذف أو التأخير أو التقديم أو الإلحاق أو السبق . ونحن ندرك أنه لم يستخدم من هذه الأمور فى ولادة مشروعه السابق إلا طريق الإلحاق الذى استخدم فيه المقطع الساكن مضافًا إلى التفعيلة .

وكى يبدو استخدام هذه الأمور واضحًا يربط أستاذنا الدكتور أنيس بينها وكم التفعيلة من الناحية المقطعية . ففاعلاتن تتكون من أربعة مقاطع هى :

المقطع (فا) أى (ص م) ، والمقطع (ع) أى (ص ح) ، والمقطع (لا) أى (ص م) والمقطع (تن) أى (ص ح ص) . ولست أدرى ما الضرورة التى دعته إلى مقابلة هذه المقاطع بمنظورها الصوتى ، ونحن ندرك أن المقطع (فا) ليس من اللازم أن يقابل بقيمة إيقاعية أساسها (ص م) . فقد يقابل أيضًا بقيمة أساسها (ص ح ص)(*) . ومثل ذلك يقال مع المقاطع (لا) و (تن) !

بعد تحليل الدكتور أنيس لمقاطع (فاعلاتن) ، يعطى تصورًا لتحويلها إلى بقية التفاعيل مستخدمًا الأمور السابقة على النحو الآتى :

١ - فاعلاتن : ويعترى مقطعها الأول :

**الحذف** : للمقطع الأول (فا) ؛ ومن ثم تصبح (علاتن) التى تساوى **فعولن** .

**التقصير** : وبه يتحول المقطع (فا) إلى (ف) وتصبح التفعيلة **فعلاتن** وهى صورة مزاحفة .

**التأخير** : وذلك بجعل المقطع الأول (فا) متأخرًا ؛ ومن هنا تصير التفعيلة علاتن فا وتساوى **مفاعيلن** .

٢ - فاعلاتن : ويعترى مقطعها الأخير :

**الحذف** : فتصبح من خلاله فاعلا وهى تساوى **فاعلن** .

**التقصير** : حيث يتحول المقطع (تن) إلى (تُ) . وتصير التفعيلة فاعلاتُ مقابلاً يساوى (**مفعلاتُ**) . وهو مقابل زوحف وأضحى زحافه مستحسنًا من

---

(*) المقطع اللغوى القصير كالضاد من كلمة ضرب ويرمز له بـ : ص ح ، أى الصامت الذى بعده حركة قصيرة . والمقطع المتوسط المغلق والذى تمثله كلمة «مِنْ» يرمز له بـ : ص ح ص ، أى الصامت الذى تليه حركة قصيرة بعدها صامت . والمقطع المتوسط المفتوح والذى تمثله كلمة : «لا» يرمز له بـ : ص م ، أى الصامت الذى بعده صائت طويل أى حرف مد .

الناحية الموسيقية . وقبول هذه التفعيلة فيه إحساس برفض مفعولات حيث تمثل ندرةً فى المجىء .

**التقديم** : وذلك بنقل المقطع الأخير (تن) ؛ لتصبح التفعيلة تن فاعلا وهى مساوية للوحدة **مستفعلن** .

٣ - تغييرات غير ما سبق وذلك مثل :

- حذف المقطع الثانى (ع) لتتحول فاعلاتن إلى **فالاتن** وهى صورة مزاحفة لا يتأتى وجودها فيما أرى إلا فى نهاية الأبيات وهى قابلة كما يرى العروضيون للمبادلة قافية مع فاعلاتن وفعلاتن . هذه الصورة السابقة تساوى لدى الدكتور أنيس التفعيلات **مستْفعل** أو **متْفاعل** .

- تقصير المقطع الثالث (لا) لتتحول فاعلاتن إلى **فاعلتن** التى تساوى **مستعلن** . وهى تفعيلة مزاحفة .

- سبق المقطع الأول (فا) بمقطع قصير مع تقصير المقطع الثالث (لا) . حيث تكون التفعيلة مع فرض أن المقطع المضاف القصير (ق) «قفاعلتن» وتحول إلى **مفاعلتن** تفعيلة الوافر التى يُسْلمها الزحاف إلى مفاعيلن .

- إلحاق التفعيلة (فاعلاتن) فى نهايتها بمقطع قصير لفظه (قر) ، مع تقصير مقطعها الأول (فا) ، ومقطعها الثالث (لا) ؛ لتصبح فعلات قر . وتساوى تفعيلة الكامل **متفاعلن** التى زحافها يجعلها مستفعلن .

ومن هنا فإن استخدام الأمور السابقة مع فاعلاتن جاء لنا بتفعيلات العروض الأصلية ومزاحفاتها ؛ مما يبرر جعل فاعلاتن حسب رأى الدكتور أنيس وحدة أصلية تتفرع منها كل التفعيلات ، وبالتالى يتشكل منها نظام البحور .

فهل لنا من تعليق حول هذا الأصل وحول التصور الذى جاء به الدكتور أنيس ؟ يبدو لى بعد محاولة فهمى لفكرة أستاذى عدة ملاحظات تمثل انطباعًا ذاتيًّا ربما كان احتمال الصواب فيها مساويًا لاحتمال الخطأ .

وأول ما يلاحظ على هذه الفكرة الطريفة أنّ صيرورة التحول من فاعلاتن إلى غيرها باستخدام الأمور السابقة من حذف وتقديم وتقصير ... إلخ - يمكن أن يحدث نظيره مع أية تفعيلة عروضية أخرى ، ولنأخذ مفاعيلن على سبيل المثال دليلاً على ذلك وهى تتحلل إلى أربعة مقاطع مثل فاعلاتن .

- يمكن لمقطعها الأخير أن يحذف فتصير مفاعى وتساوى **فعولن** . وإذا تصورنا وجود مزاحفها أضفنا تقصير المقطع الثالث ؛ لتصبح مفاع أى **فعول** .

- يمكن لهذا المقطع الأخير أن يقدم فتصير مفاعيلن (لن مفاعى) . وهى تساوى **فاعلاتن** أصل البحور عند الدكتور أنيس .

- ويمكن مع ذلك التقديم السابق أن نضيف إليه تقصير المقطع الثالث (عى) ؛ لنأتى بالصورة المزاحفة لتفعيلة المنسرح **مفعلات** .

- يمكن حذف المقطع الأول من مفاعيلن حيث تصير فاعيلن . وهى وحدة تساوى **فالاتن ومستفْعلْ ومتْفاعلْ** .

- يمكن حذف المقطع الرابع (الأخير) مع تقديم المقطعين الثالث ؛ لتصبح التفعيلة عى فعا . وهى تساوى **فاعلن** . ولو قصرّنا هذا المقطع المتقدم ؛ لأصبحت ع فعا أى **فَعِلن** . ولو حذفنا مع ذلك المقطع القصير الأول من (فعا) لكانت عى فا مساوية **لفعْلن** بتسكين العين .

ويمكن فعل ذلك ؛ بأننا لو حذفنا المقطع الرابع والأول ؛ لأصبحت فاعى أى فَعْلن ولو حذفنا الرابع وقصرنا الثانى لأصبحت مَ فَ عى ؛ أى فَعِلنْ .

- ويمكن أيضًا تقصير المقطع الثالث مع سبق المقطع الأول بقصير مثله وليكن (ق) ؛ وهنا تصبح التفعيلة قُمفاعلن وتساوى متفاعلن .

- ويمكن أن يقصر المقطع الثالث فتصير مفاعيلن مفاعلن . أو متفْعلن . ولو قصرنا المقطع الرابع ؛ لأصبحت مفاعيلن مفاعيلُ . وهى صورة مزاحفة للهزج تجعل ارتباطه بالوافر دونه شىء .

ويبقى بعد ذلك التحويل إلى مستفعلن ومفاعلتن ومفعولات وطريقه ما يلى :

فالإتيان بمفاعلتن يحتاج إلى إلحاق مقطع متوسط أخير على مفاعيلن ، مع تقصير المقطعين الثالث والرابع ؛ لتصير ما فاع لـ لن أى مفاعلتن . ومزاحفها كما نعلم مفاعلْتن التى تشبه مفاعيلن .

أما التحول إلى مستفعلن فيلزمه حذف المقطع الأول لتصير مفاعيلن فاعيلن مع تقصير للمقطع الأخير لتصبح فاعيل ، ثم إضافة مقطع أخير إليها ؛ لتصير فاعيل لن ؛ أى **مستفْعلن** .

وما أمر مفعولات بصعب ؛ فالمسار إليها يأتى عن طريق حذف المقطع الأول القصير (م) مع إضافة مقطع أخير قصير (ت) ؛ لتصير فاعيلن تُ . وتساوى **مفعولات** .

وخلاصة القول أن ما استخدم على فاعلاتن من أمور تحوير لم يقف عندها وحدها . فقد رأينا مفاعيلن وهى تتحول إلى كل التفاعيل الأخرى بإمكاناتها المزاحفة . ولم تقف أمام مفعولات التى رفضها الدكتور أنيس . فقد جاءت أسس التحوير بها . وفى التطبيق على مفاعيلن ميزة تفوق فاعلاتن ؛ لأن تحوير مفاعيلن أهمل وسيلة للتحويل هى التأخير ؛ ومن ثم فقد أصبحت أسسه خمسة لا ستة . وإذا حق لمفاعيلن التى اختلف ترتيب مقاطعها عن فاعلاتن أن تصلح أساسًا

للتحوير فقد كان لفاعلن أن تكون البديل الأول فى شتى التحولات . ففاعلن نواة أصغر من فاعلاتن كمًّا وهى المكون الأصغر لفاعلاتن . والدارس يستطيع بأسس الدكتور أنيس السابقة أن يجعلها أصل التفاعيل . ولدى البحث تصورات تحولها إلى شتى التفعيلات مما لا داعى لعرضه لإمكان تنظيره .

وإذا كان للبحث أن يقبل فاعلاتن أصلاً أو مفاعيلن ؛ فإن من الإشكالات التى تواجه الدارس خاصة إذا ما استخدم فاعلاتن ؛ كيفية قبول علاقة التغيير على مستوى البحور المركبة ، إذ كيف يفهم الترابط بين فاعلاتن وبحر الطويل مثلاً الذى عهدنا تفعيلاته فعولن مفاعيلن فعولن مفاعلن . إن التحويل هنا سوف يكون قرين تصورات لا حدّ لها مما يجعلنا نسلم بتفعيلاته الأساسية ؛ لأن تركيبها سوف يعبر عن يسرٍ حينئذ لا تحققه افتراضات تحول فاعلاتن .

لقد منح الدكتور أنيس قيمةً لفاعلاتن عن غيرها من التفاعيل قائلاً عنها بأنها تفعيلة مرقصة ؛ ولذا فهى أولى التفعيلات فى اتخاذها أصلاً للتدليل على بحور العربية الموسومة بالطرب . وهذا قول مردود من جهات ؛ لأن وصف بحور العربية بالطرب يقتضيه وجود فاعلاتن عنصرًا مستخدمًا دونما تحوير فى كل البحور إذ كيف يكون الأس الراقص قليل الوجود ويخلع على إيقاع العربية سمة التطريب . ولست أدرى المراد بالتفعيل المرقص . هل معناه أن فاعلاتن تحوى رنة أو دنة تخالف ما استخدم فى بقية التفاعيل ، إن قصر دلالة الرقص الموسيقية على فاعلاتن أمر يقتضى استقراء كاملاً لإيقاع الشعر رابطًا أمر الإيقاع - وتلك مسألة صعبة شبه مستحيلة - باستقراء آخر فى فنى الرقص والموسيقى .

وأخيرًا فإن الدكتور أنيس قد ترك فكرة وحدة البحور لدى الأستاذ عبد الصاحب حين جاء بدائرة الوحدة . وطالب بوحدة التفعيلة وهو هنا لم يبتعد كثيرًا

عن عبد الصاحب . فقد بنى الأستاذ عبد الصاحب دائرته فيما بنى على أساس رباعية النقرات أى دن دن دن دن . وحين استخدم سبيل إسقاط ساكن سبب من الأسباب استطاع أن يأتى بشتى التفعيلات وشكّل منها على خط دائرته ما أراده وما تصوره . فالعلاقة بين الدكتور أنيس وما قال به الصاحب لا تنبئ عن انفصام .

# ترقيم العروض سبيلا
# للحاسب الآلى

منذ عدة أعوام أُهديت كتابا أثار إعجابى ؛ لأنه يناقش قضية من قضايا الإيقاع الشعرى . محاولا أن يرى منظور الخليل بن أحمد العروضى فى ثوب رياضى مستخدما دلائل الأرقام ؛ كى تكون سبيلا فى النهاية للم شمل ظواهر الإيقاع المتفرقة ، وجعل هذه الظواهر قابلة للإدراج فى نظام الحاسب الآلى «الكمبيوتر» .

أهدى إلىَّ هذا الكتاب من صاحبه الدكتور أحمد مستجير الأستاذ بكلية الزراعة جامعة القاهرة ، وعضو اتحاد الكتاب . وعنوان الكتاب «فى بحور الشعر العربى .. الأدلة الرقمية لبحور الشعر العربى»(*) .

تناولت هذا الكتاب بحرص بالغ وقتها . وأردت أن أرى ما فيه وأتفهمه حاسبا دوره فى حقل الدرس العروضى ؛ بيد أنه قد حالت مشاغل وقتها بينى وبينه . وهأنذا الآن أقف أمامه مثيرا الجهد الذى فيه . وقد أعجبنى أن دراسة مثل دراسة الدكتور أحمد مستجير تؤكد الإحساس الذى أراه دائمًا من أن عمل الخليل الإيقاعى علينا أن نتفهمه كما قلت من جوانب متعددة .

نتفهمه ونراه من وجهة نظر لغوية ؛ فالخليل لم ينس أن إيقاع الشعر جزء من إيقاع اللغة . ومن وجهة نظر إيقاعية فنظرية الخليل تنبئ عن فهم إيقاعى تمثل الدنّة والسكتة والطول والقصر والنبرة قيما فى الإحساس به . ومن وجهة نظر تجريدية

(*) ظهر هذا الكتاب بالقاهرة سنة ١٩٨٠ . وقد صدر عن مكتبة غريب بالفجالة . وصاحب هذا الكتاب أستاذ بكلية الزراعة واتصاله بحقل العروض تأتى من خلال تخصص فى حقل العلوم وموهبة يملكها فى حقل الشعر ؛ ومن هنا يملك القارئ لهذا العمل إعجابا بهذه العقلية الاستشرافية المستنيرة التى يمتلكها الأستاذ الدكتور أحمد مستجير .

رياضية . فالخليل قد استطاع أن يصوغ حسبة الإيقاع عنده فى منظور رياضى بان فى حدّ دوائره وأفصح عنه مفهومه التقليبى الذى كان أساسا فى فهم النظام المعجمى عنده .

ومعنى ما أقول أن الخليل إذا أريد أن يُفهم عمله العروضى فهما متكاملا ؛ فعلى الدارسين قدر الإمكان تناول كل هذه الأبعاد فى توضيح عمله الإبداعى الكبير ؛ ومن أجل ذلك فإن هذه الدراسة تعتبر بغير شك تنويرا يضىء فى كثير نظرية الخليل العروضية . فقد حاول الدكتور من جانب رياضى التدليل عليها من خلال دلائل رقمية ؛ وعلى هذا يحق لنا أن نتناول الكتاب جامع هذه المحاولة محاولين عرض الأسس التى قام عليها ، دالين قدر الإمكان على الأفكار التى تحكمه ، واضعين هذه المحاولة فى ثوب المقارنة بفكر الخليل .

## أولا - الأسس التى دار حولها الكتاب

فى مقدمة الكتاب يبين الدكتور المستجير أنه قد استطاع أن يحوّل أوزان الشعر إلى أرقام . مؤكدا أن محاولته هذه قد أخذت على عاتقها عدم الخروج على قواعد العروض المعروفة اللهم إلا شيئا قليلا [١] . ويرى أن تطبيق طريقته هذه يعطى شكلا أكثر تنسيقا لبحور الشعر . فهى تمكّن من التمييز الرقمى لكل بحر عن غيره مع بيان ومعرفة العلاقات والقرابات بين بحور الشعر بعضها والبعض الآخر [٢]. ويرى أن هذه الطريقة التى توضع فيها البحور فى نظام مجموعات ترقيمية سوف تجعل موازين الشعر – أو قل الشعر كما يرى – قابلة للإدراج فى الحاسب الآلى [٣]. ويرى أن فى استخدامه النظام الترقيمى سبيلا أصدق من النظام التفعيلى قائلا: «الشعر ليس أرقاما حقا ، ولكننا نصفه بالتفاعيل ، وهل الشعر فى واقعه تفاعيل؟ والأرقام لا تخون ، ولكن التفعيل قد يخون» [٤] .

فكيف كان السبيل لديه لاستخلاص هذا النظام الترقيمى ؟

يرى المستجير أن بحور الشعر العربى مستخلصة من مجموعة من الأسباب الخفيفة ، ولأن معظم بحور الخليل - كما يرى - يتكون فيها الشطر من اثنى عشر حرفا متحركا يصبح البحر بناء على هذا الأساس مستخلصا من اثنى عشر سببا خفيفا . وبالإمكان استخلاص أربع تفعيلات رباعية من هذه الأسباب بناء على حذف ساكن سبب من هذه الأسباب وإعطائه قيمة عددية ثابتة . فالاثنا عشر سببا تتحول إلى ثلاث تفعيلات رباعية من خلال تواليها . فكيف الطريق إلى ذلك ؟

لو أننا حذفنا على سبيل المثال ساكن السبب الأول والخامس والتاسع من الأسباب الاثنى عشر - كان المنظور الوارد حينئذ هو :

مفاعيلن مفاعيلن مفاعيلن

وهو منظور بحر الهزج الذى يمكن ترقيمه بناء على مكان الحذف على نحو :

(١ - ٥ - ٩)

ولو حذفنا ساكن السبب الثانى فى كل رباعية من الأسباب الاثنى عشر كان لبحر الرمل أن يظهر فى أرقام :

(٢ - ٦ - ١٠)

لأننا لو رصدنا الأسباب وبينا مكان الساكن الساقط منها لوصلنا إلى هذا الترقيم :

الاثنا عشر سببا :

| | ٢ | | | | ٦ | | | | ١٠ | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| فا | ع | لا | تن | فا | ع | لا | تن | فا | ع | لا | تن |
| ١ | = | ٣ | ٤ | ٥ | = | ٧ | ٨ | ٩ | = | ١١ | ١٢ |

فالرمل هنا مكان الإسقاط فيه كما يبدو يخص الأسباب المرقمة بـ :

(٢ : ٦ : ١٠)

وعلى غرار هذا الإسقاط نستطيع التوصل إلى البحور ذوات التفعيلة الواحدة والتى منها فى عرف الخليل ما هو سباعى كالهزج والرمل - بالإضافة إلى الرجز وإلى الدوبيت الذى رآه الأستاذ أحمد مستجير بحرا متماثل التفعيلات على نحو : مفعولاتُ مفعولاتُ مفعولاتُ ؛ ولأن ساقط السبب جاء فى حسبة الأسباب رابعًا وثامنًا وثانى عشر فى الدوبيت . فقد أضحى ترقيم هذا الوزن (٤ : ٨ : ١٢)

ويبقى بحران من البحور ذوات التفعيلة السباعية المتماثلة هما الوافر والكامل لو عددناهما فى حسبة الاثنى عشر سببا بناءً على عدّ المتحركات كما يرى المستجير لما وافقا فكرته السابقة ؛ لأنهما بناء على فرض المتحركات كان من المنطقى أن يُشكلا من خلال خمسة عشر سببا ؛ إذ عدد المتحركات فى التفعيلتين خمس عشرة حركة بناء على اعتبارهما الثلاثى . فإسقاط الساكن فى أسبابهما يمثل إشكالا يحاول المستجير حلّه من خلال الالتزام بقانون سوف نعرضه بعد ذلك .

هذا ما كان من شأن البحور المتماثلة التى تفعيلاتها سباعية . وفيما يختص بالبحور التى تفعيلاتها خماسية كالمتقارب والمتدارك ؛ فإن المستجير يرى أن الاثنى عشر سببا يتكون من خلالها فى الشطر الواحد أربع تفعيلات ، كل تفعيلة تتكون من ثلاثة أسباب ، وقد حدث لسبب منها أن أسقط ساكنه . فالمتقارب من خلال الاثنى عشر سببا يظهر ترقيمه على النحو التالى :

| ١ | | | ٤ | | | ٧ | | | ١٠ | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ف | عو | لن | ف | عو | لن | ف | عو | لن | ف | عو | لن |
| | ٢ | ٣ | | ٥ | ٦ | | ٨ | ٩ | | ١١ | ١٢ |

ومع مراعاة السبب الذى سقط ساكنه يكون ترقيم المتقارب :

(١ : ٤ : ٧ : ١٠)

ترقيم الأبحر إذًا مبنى على مكان الساكن الساقط من الأسباب الاثنى عشر . وإذا كان الترقيم السابق للتفعيلات سباعية وخماسية قد مثّل الأوزان المتماثلة الصافية . فكيف كان الترقيم يتم للبحور المركبة المختلطة . وهى التى تجمع فى بنائها الخليلى تفعيلتين مختلفتين كالطويل والبسيط والخفيف ... إلخ ؟ كان من الممكن فى الحسبان أن تبدو مشكلة أخرى ؛ لأن نسج الطويل من خلال الأسباب الاثنى عشر لا يتأتى له وجود . ففعولن فيه من واد ثلاثى الأسباب ؛ ومفاعيلن من واد رباعى . وجماعهما معا فى نظام الطويل يوحى بفرض وجود أربعة عشر سببا .

وهنا تدور فى ذهن القارئ والدارس معا عدة أسئلة لابد من توجيهها لمحاولة المستجير :

كيف استطاع الأستاذ الدكتور أحمد مستجير - أو قل كيف حق له - أن يحل إشكال بحرى الوافر والكامل اللذين لم تثبت فيهما فرضية البحور السباعية المتماثلة ؟ كيف استطاع أن يأتى بالبحور المركبة المختلطة . وكيف وصل إلى ترقيم لها ؟ كيف كان وجود الطويل والبسيط اللذين بلغ عدّ الأسباب فيهما حسبما أرى أربعة عشر سببا ؟

فيما يخص بحرى الوافر والكامل حاول المستجير قبل أن يبدأ فى محاولة ترقيمهما أن يعرض آراء الدارسين حول قرب البحرين من الهزج والرجز مستدلا بكلام الدكتور إبراهيم أنيس «ليس من الصعب اعتبار البحرين الكامل والرجز بحرا واحدا فى حد بحور الشعر»(*) . وما قاله الدكتور أنيس فى تأكيد العلاقة بين الكامل والرجز يقال مثله وبصورة أكثر وضوحا فى العلاقة بين الوافر والهزج .

وبعد عرض المستجير للآراء التى تحاول المزج بينهما يرى أن من الممكن رصد وترقيم هذين البحرين على النحو التالى :

أخذ من تحريك الساكن فيهما - لا إسقاطه - إمكانة لاشتقاق تفعيلتى مفاعلتن ومتفاعلن من رباعية الأسباب التى قال بها . وهذا أمر جديد فى البحث ؛ لأن فرض التحريك غير فرض الإسقاط . فرباعية الأسباب :

(/ه / ه / ه / ه) ١ ٢ ٣ ٤ لو عمدنا إلى ساكنها الأول فحركناه مع إسقاط .

ساكنها الثالث نتج لنا من خلال ذلك (متفاعلن) / ١ / / ه / ٣ / ه .

ولو عمدنا إلى ساكنها الثالث فحركناه وأسقطنا ساكنها الأول لنشأت (مفاعلتن) / ١ / ه / / ٣ / ه . ولست أدرى كيف أتى أمر الترقيم هنا ! لقد أضحى فيما سبق دلالة على الساكن المحذوف ؛ وهنا نجعله مرة أخرى دلالة على ساكن وجودى تحول إلى حركة .

لن يعير المستجير مسألة التغيير الحركى أدنى التفات ؛ لأنه سوف يهملها من وادى الترقيم . ويبقى الإسقاط مرقما كأن مسألة التحريك - وهذا غريب - تعتبر أمرًا هامشيا فى نظام البحر الذى يتكون من مفاعلتن أو متفاعلن . تلك مشكلة حاول الأستاذ أحمد مستجير أن يصدر لها قاعدة من عنده لا تنتمى إلى قواعد الخليل حيث يقول :

«إذا توالى فى بحر صاف سببان خفيفان وجاز بالقاعدة الأولى حذف ساكنيهما فيجوز أن نستبدل بساكن أحدهما متحركا ، بشرط ألا يكون هذا السبب سابقا مباشرة لسبب مميز للبحر ، ليمتنع حذف ساكن السبب الأخير»[٦] . وكلامه هنا ينظر إلى حدود مفاعيلن ومستفعلن . فما مقصود هذا الحديث ؟

إن تفعيلة مستفعلن مثلا تشكل بحرا صافيا . وهى تفعيلة توالى فيها سببان

خفيفان هما مُسْ وتَفْ ؛ ولأنه يمكن الاستغناء عن ساكن السبب الأول ، أو ساكن السبب الثانى ، أو هما معا . وهو إسقاط يعرف بالخبن والطى والخبل فى عرف العروضيين - فإنه بناء على ذلك يمكن تحريك ساكن من هذين الساكنين .

فما هو .. الأول أم الثانى ؟

**الأول** ؛ لأنه لو حرّك الثانى فى السببين المتواليين ما استطاع المجىء بمتفاعلن من مستفعلن ، ولا مفاعلتن من مفاعيلن ، لأن المستجير قد قرر فى قاعدته السابقة «عدم سبقه بسبب آخر مميز» . وهذا كلام معناه أنك لا تستطيع أن تفترض حذف ساكن السبب الثانى لسبقه حينئذ بسبب . أما ساكن السبب الأول فمن الممكن ذلك ؛ لأنه لو كان بداية شىءٍ فلا شىء قبله فى التفعيلة . ولو كان داخل البيت فقبله وتد مجموع لا سبب خفيف . هذا الوتد المجموع الذى تشكل فى عرف المستجير من جماع سببين سقط ساكنهما الأول والذى يمثل عند الخليل وحدة تمثل عصب الإيقاع فى عروض الشعر .

فرض لا منطق له من حكم إيقاعى وضعه المستجير كى يبرر وجود متفاعلن ومثلها مفاعلتن فى نطاق الاثنى عشر سببا ؛ وكى يسير عليهما نظام إسقاط ساكن السبب كبقية التفاعيل رباعية الأسباب حسب فرضه - جوّز كما رأينا تحريك ساكن السبب وهو أمر جديد فى منظوره . إن كان وجوده لدلالة إيقاعية فقد كان عليه أن يفعل مثل ذلك - أى تحريك ساكن السبب - مع الرمل مثلا حين تأتى : فاعلاتن فاعلاتن محدثة لتوالى سببين هما (تن فا) - ولكان له أن يقوم بهذا الأمر مع تفعيلة الدوبيت التى بدأت عنده بسببين هما (مف عو) . كما بدأت تفعيلة الرجز بسببين .

هذا ما كان من أمر تفعيلتى الوافر والكامل عنده . فكيف كانت وسيلته إلى إيجاد البحور المختلطة (المركبة) ؟

أضحت البحور المختلطة فى رأيه آتية من مزج البحور الصافية (المتماثلة) عنده على أساس قانون الإحلال عنده . أى القانون الذى يبيح إحلال رقم فى بحر محل نظيره فى بحر آخر ؛ ولأن تفعيلات البحور الصافية رباعية الأسباب رتبت عنده كما قلنا على نحو : مفاعيلن - فاعلاتن - مستفعلن - مفعولات . وهى تفعيلات قد تشكلت من خلال إسقاط ساكن السبب - فإن ترتيب البحور من هذه التفعيلات مرقمة جاءت على النحو التالى :

| | | |
|---|---|---|
| الهزج «مفاعيلن» | : | ١ - ٥ - ٩ |
| الرمل «فاعلاتن» | : | ٢ - ٦ - ١٠ |
| الرجز «مستفعلن» | : | ٣ - ٧ - ١١ |
| الدوبيت «مفعولات» | : | ٤ - ٨ - ١٢ |

من هذه البحور توصل المستجير إلى استخلاص البحور المختلطة . فكيف تم له ذلك ؟ فى بداية بحثه أصدر قانونا يثبت له بقاء الترتيب السابق للتفعيلات على نحو :

مفاعيلن - فاعلاتن - مستفعلن - مفعولات

يقول فيه : «لا يجوز عند استخلاص البحور المختلطة أن يتلو التفعيلة فى أى بحر مولد إلا التفعيلة السابقة أو اللاحقة لها فى الترتيب» . وبناء على ذلك ؛ فإن التفعيلات السابقة كما أظن تدور على النحو التالى عنده :

- (فاعلاتن) - بناء على المنظور السابق لا تشكل خلطة إلا مع سابقتها مفاعيلن أو لاحقتها مستفعلن . فبالإمكان أن نقول :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن فاعلاتن . أو نقول : فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن مستفعلن .

- (مستفعلن) وتكوّن خليطا هو :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

أو : مستفعلن مفعولات مستفعلن

ومن خلال التفعيلتين السابقتين ندرك أن دور (مفاعيلن) قد تحدد وذلك لأنها أصبحت ضميمة ينظر إليها بحكم ما بعدها . وكذلك (مفعولات) التى أصبحت ضميمة ينظر إليها بحكم ما قبلها . فحرية استخدام السابق واللاحق أمر تيسّر لمستفعلن وفاعلاتن فحسب . أما مفاعيلن فلا يمكن أن تتخطى فاعلاتن ليؤتى لها بمستفعلن . وكذلك لا يحق لمفعولات أن تقفز إليها فاعلاتن كى يتشكل من هذا الورود إيقاع . ومتابعة لقانون الاستخلاص السابق الناشئ من التفعيلات جاءت قوانين استبدال الأرقام فى البحور الناشئة من هذه التفعيلات السابقة والتى سميت دائرتها بالمجتلب . وباب الاستبدال يتم فيها عن طريق إحلال رقم فى دليل البحر بنظيره من بحر سابق بناء على قانون الاستخلاص ؛ وعلى هذا فقد نتجت بحور مختلطة نتاج الاستبدالات التالية :

( أ ) استبدال الرقم الأول :

ومعلوم أن أول مفاعيلن رقمه (١) . وأول فاعلاتن رقمه (٢) . وأول مستفعلن رقمه (٣) . وأول مفعولات رقمه (٤) ؛ وكى يتضح حد الاستبدال المنتج لبعض البحور المختلطة نرتب أرقام البحور الصافية كما بانت فى نظام المستجير :

١ ١ ٥ ٩
الهزج : م فا عى لن م فا عى لن م فا عى لن

٢ ٢ ٦ ١٠
الرمل : فا ع لا تن فا ع لا تن فا ع لا تن

٣ ٣ ٧ ١١
الرجز : مس تف ع لن مس تف ع لن مس تف ع لن

٤ ٤ ٨ ١٢

الدوبيت : مف عو لا ت مف عو لا ت مف عو لا ت

ويحدث من خلال الإحلال ما يلى :

لو أحللنا رقم ٢ محل رقم ١ السابق له لا اللاحق ؛ فإنه ينتج لدينا :

٢ ٥ ٨

فا ع لا تن م فا عى لن م فا عى لن .

وهذا الناتج صورة لوزن المطرد المهمل الذى ترقيمه (٢ : ٥ : ٨) . ولو أحللنا رقم ٣ محل رقم ٢ ظهر لدينا :

٣ ٦ ١٠

مس تف ع لن فا ع لا تن فا ع لا تن

وهذا نتاج لصورة بحر المجتث والتى ترقيمها (٣ - ٦ - ١٠) . ولو أحللنا رقم

٤ محل رقم ٣ أصبح لدينا تركيب بحر المقتضب ؛ لأن الناتج حينئذ :

٤ ٧ ١١

مف عو لا ت مس تف ع لن مس تف ع لن

وترقيم البحر فى نظام المستجير : (٤ : ٧ : ١١) .

وهنا تبدو أمامنا ملاحظة كان على المستجير أن ينصّ عليها . فلا إطلاق فى حسبانى لإحلال الرقم السابق مكان اللاحق إلا لو أضيفت إليه كلمة «مباشرة» بأن يقول «إحلال السابق مكان اللاحق له مباشرة» . فإحلال رقم ٣ مكان رقم ١ إحلال لاحق مكان سابق لكنه غير مباشر له ؛ ومن أجل ذلك من الممكن أن ينتج خلطة أساسها :

مستفعلن مفاعيلن مفاعيلن

وإحلال رقم ٤ محل رقم ٢ غير السابق له مباشرة ينتج خلطة أساسها :

مفعولات فاعلاتن فاعلاتن

وهى ممزوجات لا تتصل ببحور الشعر العربى ؛ لأنه لم يرد على منوالها شعر عربى ولم يتحقق لها وجود فى نتاج إيقاعى أو نظرى .

(ب) استبدال الرقم الثانى :

ومعلوم أن الرقم الثانى مرموز له فى مفاعيلن بالرقم ٥ وفى فاعلاتن بالرقم ٦ وفى مستفعلن بالرقم ٧ وفى مفعولات بالرقم ٨ ؛ ومعنى إحلال الثانى اللاحق محل نظيره السابق له - مباشرة - أن يتشكل الخليط التالى :

- وضع ثانى الرمل مكان ثانى الهزج يكوّن :

مفاعيلن فاعلاتن مفاعيلن .

وهو ما يعرف بالمضارع الذى ترقيمه : (١ : ٦ : ٩)

- وضع ثانى الرجز مكان ثانى الرمل يكوّن :

فاعلاتن مستفعلن فاعلاتن

وهو ما يسمى بالخفيف الذى ترقيمه : (٢ : ٧ : ١٠)

- وضع ثانى الدوبيت مكان ثانى الرجز يكوّن :

مستفعلن مفعولات مستفعلن

وهو المنسرح الذى ترقيمه : (٣ :٨ : ١١) .

(جـ) استبدال الرقم الثالث :

ويكون هذا الاستبدال محل نظيره فى الدليل السابق له . وهذا ينتج المنسرد :

مفاعيلن مفاعيلن فاعلاتن

وينتج المتئد وهو : فاعلاتن فاعلاتن مستفعلن .

وينتج السريع الذى يطلق عليه المستجير تسمية سريع الخليل - ولست أدرى حكم خصوصية النسبة هنا - ويتكون من :

مستفعلن مستفعلن مفعولاتُ .

والتحريك فى مفعولاتُ غير وارد نهاية . فلا اعتراض على منظور الخليل فى ذلك ، لأنه يدرك تلك الحقيقة بداهة . لكنه نظام الدائرة الذى يصور كل إمكانات الوتد المفروق فى دائرة المشتبه وليس من اللازم مطابقة هذا النظام تماما للاستعمال . من أجل ذلك إذا ما حق للمستجير أن يرفض هذا النظام الذى أطلق على صورة منه سريع الخليل - عليه أن يرفض أنظمة الخليل الأخرى التى سلم بها؛ وجعلها أساسا لبحثه ، ولم ترد مطابقة تماما لواقع أو استعمال !

إذا كان للخليل سريع خاص فما الذى يقبله المستجير فى حد السريع ؟ يرى أنه يشكل من : مستفعلن مستفعلن فاعلاتن . نازعًا صورته من إحلال تفعيلة الرمل الثالثة محل تفعيلة الرجز الثالثة . مع اعتبار الرجز أساس تشكيل هذا الوزن.

وفى هذا التشكيل نجد سبيلا آخر للإحلال عكس السبل السابقة . فقد كان اللاحق يحل محل السابق ؛ بيد أنه هنا يغيرّ مداره جاعلا السابق هو الذى يحل محل اللاحق . وهنا يتأتى لنا أن نصور طريق هذا الإحلال ، لأنه لن ينتج لنا السريع المستجيرى وحده وإنما سينتج لنا أيضا ما يسمى بالمديد . فإلى قانونه الجديد الذى يَبينُ من خلاله حدّا السريع والمدِيد .

يقول المستجير إنه إذا أحللنا الرقم الثالث فى دليل محل مثيله فى البحر التالى نتج من مزج التفعيلة الثالثة فى الرمل بالتفعيلتين الأوليين فى الرجز بحر السريع الذى قال المستجير بأنه :

مستفعلن مستفعلن فاعلاتن

ولست أدرى لماذا تحول المستجير من إحلال إلى إحلال ! الإحلال الأول جاء بسريع الخليل وقد رفضه المستجير، مع أن قانون الإحلال قانونه، وقد قبل من خلاله بحورا خليلية أخرى . والإحلال الآخر يصور فيه سريعا آخر .

فهل كان رفضه الأول راجعًا إلى عدم إمكان مجىء مفعولاتُ متحركة التاء نهاية ؟ وهنا يقابل السؤال بسؤال آخر مؤداه : وهل أصبحت فاعلاتن التى جاء بها نهاية فى الإحلال الثانى تمثل تحققا واردا فى قصيد الشعر العربى ! هذا ما ارتآه المستجير فى استنباط السريع ؛ أما استنباط المديد ، فقد رأى أنه عن طريق مزج تفعيلة الهزج الأخيرة مع تفعيلتى الرمل الأولى والثانية يظهر لنا : فاعلاتن فاعلاتن مفاعيلن وهذا نتاج المديد لأنه :

فاعلاتن / فاعلا / تن مفاعى / لن .

وتلك حسبة أصابها عوار ؛ لأن بها سببا فى النهاية يخل بتصور المديد الذى نعرفه ؛ ومن أجل تبرير هذا العوار يطالب المستجير بإسقاط هذا السبب الأخير (لن) بلا قاعدة ؛ ليصبح مديده على وفاق ما رآه الخليل . ولست أدرى أيضا لماذا الحاجة إذًا إلى طريق الإحلال ما دمنا قد عدنا إلى ما ذكره الخليل الذى لم يستخدم إحلالا أو إسقاطا !

مجموعة من الاستنتاجات استطاع المستجير من خلالها أن يخرج بالأوزان التالية حسب قوانين الإحلال السابقة :

١ - الهزج والوافر بتحوير منه والرمل والرجز . والكامل بتحوير منه والدوبيت . وحول إمكان الدوبيت الدائرى إشكالٌ حيث لم تطابق دائرته واقعه الشعرى بصورة ما .

٢ - المقتضب والمجتث والمهمل المسمى بالمطرد . وهذه البحور الثلاثة جاءت نتيجة إحلال اللاحق الأول مكان سابقه .

٣ - المضارع والخفيف والمنسرح . وهى بحور جاءت نتاج إحلال اللاحق الثانى مكان سابقه .

٤ - المهملان المنسرد والمتئد . وهما نتاج إحلال اللاحق الثالث مكان سابقه وقد جاء من خلال هذا الإحلال سريع الخليل فى عرف المستجير .

٥ - سريع المستجير والمديد . وهما نتاج إحلال جديد حيث يأتى الثالث السابق محل الثالث اللاحق له .

وسمة البحور السابقة أنها نتاج أصل رباعى الأسباب استخلص من دائرة المستجير المسماة بالمجتلب والتى تشكلت أصلا عنده من :

مفاعيلن فاعلاتن مستفعلن مفعولاتُ

وإذا ما أضفنا إلى هذه البحور بحور التفعيلة الثلاثية السابقة وهى : المتدارك والمتقارب وما رسمه المستجير من كونه «بحر شوقى» - يتبقى لدينا بحران هما الطويل والبسيط لم تحققهما طرق الاستبدال السابقة . فكيف كان سبيل المستجير إليهما ؟

فيما يتصل ببحر البسيط يراه المستجير كُلاًّ للمجتث التام مع إضافة سبب خفيف فى النهاية أى مع ترفيل [٨] ؛ أى أنه يتكون من :

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن مُسْ

وهذا بترتيب الخليل : مستفعلن فاعلن مستفعلن فاعلْ .

وما أظن أن هذه النهاية التى فرضها المستجير للبسيط تعبّر عن أحواله تماما ؛

لأن صورة شائعة للبسيط لم ترد فى فرضه وهى التى ينتهى فيها البسيط بفعلن المكونة من ثلاث حركات وسكون .

ولأن المستجير سلّم بالتحام البسيط مع المجتث التام الذى هو صورة افتراضية لا أساس لها من واقع - فلم يرد لدينا مجتث على نحو :

مستفعلن فاعلاتن فاعلاتن - نجده يرفض أن تكون نهاية البسيط فاعلن وهى الصورة التى أوحى بها نظام الخليل وحجة رفضه أن هذه الصورة بمعزل ومنأى عن الاستعمال .

غريب أمر هذا الأساس الذى فى قاعدة واحدة يقبل منظورا للمجتث لا استعمال له . ويرفض منظورا آخر هو فاعلن فى نهاية البسيط بحجة نأيه عن الاستعمال !

لم تستطع طريقة إحلال الأرقام أن تنشىء بسيطا ؛ ومن ثم كان للمستجير أن يبحث عن وسيلة لإظهار أمر هذا البسيط الذى لم توفق فى مجيئه شتى القواعد المفترضة السابقة .

بقى فى حوزة المستجير أمر بحر الطويل وما يحمل معه من مهملات. فكيف تأتى له المجىء بمنظور الطويل ؟

جاء بحر الطويل من خلطة جديدة من دائرة التفعيلة الثلاثية . فهو مشكل عنده من تكرار فعولن وفاعلن على النحو التالى :

فعولن فعولن فاعلن فاعلن

ولأن هذا النحو من المجىء والتكرار لا يُحدث له إلا صورة ناقصة للطويل إذ التشكيل السابق لو أعدناه إلى وحدات الخليل لو صل بنا إلى :

فعولن فعولن فا علن فا علن

وهو بحسبة الخليل : فعولن - مفاعيلن - فعولن - مفا

أقول لأن هذا النحو ينتج نقصا ، فإن المستجير هنا بحاجة إلى إضافات خارجة عن نطاق المزج . فكما أضاف المستجير سببا للمجتث ليصبح بسيطا . أضاف هنا سببين هما (تن تن) ليكمل بأمر إضافتهما تصور الطويل الذى لم يكمله المزج الناشىء من فعولن وفاعلن على النحو السابق . وهنا نقول : لماذا يقف المستجير عند حدود إيراد سببين فقط مع أنه يعلم أن نهايات الطويل لا تقف عند مفاعيلن وحدها . ففى نهاياته أيضا الختام بمفاعى ومفاعلن أيضا ! ومثل ما جاء به المستجير مع الطويل ، جاء به مع المهملين الممتد والمستطيل ، فقد جاءا نتاج خلطة من إمكانات التفعيلة الثلاثية مع إضافة سببين .

فالممتد يراه : فاعلن فاعلن مفعول مفعول مفعو

والمستطيل يراه فعولن فاعلن فاعلن مفعول مفعو

ما حالنا أمام هذه الخلطة العجيبة التى لم يتحقق فيها شىء من نظام ؛ فقد جاءت فعولن مرة واحدة . ومفعول مرة وفاعلن مرتين مع خرجة ليس لها من دائرته أساس ، وهى (مفعو) . وإذا أراد القارىء أن يدرك مدار هذا العجب فعليه أن يقارن مستطيل الخليل عند المستجير بمستطيل الخليل الذى فرضه ودار به على نحو :

مفاعيلن فعولن مفاعيلن فعولن

كى يدرك هذا الانسجام الخليلى الذى من الممكن أن يظلل أبعاده ترقيم واضح من خلال دورانه .

وياليت الأستاذ الدكتور أحمد مستجير قد اكتفى بأمر الخلطة بين فعولن وفاعلن فى تشكيل الطويل فقد عاد ليقول بإمكان استنباطه من خلال المجموعة الأولى الرباعية على أساس أن أصله : مفعولات مفعولات مستفعلن مفعو مع تحوير مفعولات الأولى إلى «معولات» .

هكذا يتردد المستجير بين إمكانيتين للطويل . مع أن وضع بحر الطويل فى نظام الخليل واضح الأبعاد كما يرى الدارس . ولك أن تتصور ما الذى يمكن حدوثه مثلا فى فرض المستجير لو زوحفت «فعولن» . كيف يمكن أن يتصور منظور الطويل وقتها !

هذا عرض للإمكانات التى حاول الدكتور أحمد مستجير أن يصل إليها من خلال لمّ شمل البحور كلها بوضعها فى صورة جديدة من خلال استخلاص رباعى أو ثلاثى أو مزيج منهما . ومن خلال تردد - فيما أظن - بين حقائق الاستعمال تارة والنظام تارة أخرى ؛ ومن هنا يحق لنا أن نرى رأيا فى هذا العمل الكبير الذكى الذى لن يُغْمط له حق من خلال هذا الرأى ؛ لأن الموضوع الذى تناوله الأستاذ الدكتور أحمد مستجير صعب شاق . وقد كان يحتاج منه إلى بعض تقنين ومعاودة حتى يتسنى له مع فرض مخالفة الخليل أن يحقق قيم الشمول التى تجمع كثيرا بين النظام الفوضى والاستعمال الواقعى . وقد حان الحين أن نقدم فى حذر بالغ نتاج هذا الرأى فى الملاحظات التالية .

## ثانيا - ملاحظات حول هذا الكتاب

فى هذه الملاحظات سوف نترك ما هو هامشى شكلى يدور حول تصويب مصطلح أو عنونة موضوع ؛ ليكون التركيز على ملاحظات أساسية أفضت بها أسس هذا العمل الإبداعى المشكور .

**الملاحظة الأولى :** لم يلتفت الدكتور المستجير إلى الدراسات العروضية التى كتبت فى إطار محاولته . وهى دراسات تتسم بالمعاصرة الزمنية . فدائرة الوحدة التى جاء بها الأستاذ عبد الصاحب قال عنها بأنه لم يقم بدراستها وقد كانت الملاحظات التى أبديناها حولها والتى قرأها الدكتور أحمد مستجير كافية ،

لأن تدله على أنه فعل بعض فعلها . فقد جعل الصاحب رباعية النقرات (دن - دن - دن - دن) أساس الوصول إلى التفعيلات كما بينا عن طريق استخدامه إسقاط ساكن واحد . وهذا ما فعله المستجير تماما .

كذلك لم ير الدكتور المستجير على سبيل المثال دراسة الدكتور طارق الكاتب التى سوف نتناولها فى محاولات هذا الكتاب ، والتى عنوانها «موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية» ، وقد صدرت هذه الدراسة بالعراق عام ١٩٧١ م .

ودراسة الدكتور طارق تعتبر نصا فى استخدام الأرقام للتعبير عن موازين الشعر العربى ؛ كى تكون سبيلا لإدراج هذه الموازين فى الحاسب ، وقد ارتبطت هذه الدراسة بمنظور الخليل بن أحمد ولم تخرج عنه فى كثير . وأضحت بذلك تمثيلا رقميا لم يأت من فراغ تنظيرى ولا استعمالى . ويكفى أن هذه الدراسة عبّرت عن التغييرات الداخلية فى نطاق الوزن . ومثلت تصورا للأوزان التى دار حولها جدل ونقاش ووعت موازين المولدين وأوزان الشعر المعاصر بطريقة اتسقت فيها الرؤية التجريدية الممثلة فى الترقيمات بالقيم الإيقاعية . هذه الدراسة العميقة لنا وقفة معها . والذى أريد أن أوضحه الآن أن الدكتور أحمد مستجير لو التفت إليها لوجد فيها دليلا على إيجاد منظور أصاب فى أمرين :

١ - لم يبتعد عن إطار الخليل ودارسى العروض فقد حاول الدكتور طارق توضيح الخليل بأرقامه توضيحا صادقا .

٢ - أضحى جيد الاستخدام فى تغذية الكمبيوتر بقيم راعت النظام والاستعمال قدر الإمكان .

**الملاحظة الثانية :** ركزت فكرة المستجير على المنظور الرياضى دون فطنة لمحاولة اتساق هذا المنظور الرياضى مع قيم الاستعمال . ويكفى أن منظوره أغفل

حق الوتد المفروق وماله من دور إيقاعى[١٣] . فقد أضحت (مستفعلن) مثلا واحدة الاستخدام فى الخفيف والرجز ، مع أنها مفروقة الوتد الأول فى البحر الأول ، مجموعة الوتد فى البحر الثانى . وقل مثل ذلك فيما يخص البسيط والمجتث . ونسيان الوتد المفروق ضياع لقيمة إيقاعية حيث تقوم السكتة ويقوم المقدار الزمنى بالإفصاح عن المفارقة بينهما ؛ لأن مستفعلن مجموعة الوتد تحسب بهذا الإيقاع :

تنo × تنo × تتنo

على حين أن مفروقة الوتد تحسب بإيقاع هو :

تنo × تنo × ت × تن

مع إحساسى أن السكتة الموجودة بين (تن) الثانية و (ت) سكتة خفيفة .

وقد أدّى إغفال قيمة الوتد لدى المستجير إلى مجموعة من الافتراضات منها :

افتراض أن المجتث هو مجزوء البسيط أو شكل منه حيث يقول «إننا لو حذفنا من شطر المجتث السبب الخفيف الأخير - وهذا جائز - لحصل مجزوء البسيط ؛ وبذا نخلص إلى أن مجزوء البسيط هو فى واقع الأمر شكل من بحر المجتث ولا يحتاج الأمر إلى إفراد اسم له»[١٤] .

ومعنى هذا أن المجتث الذى هو : مستفع لن فاعلاتن فى عرف الخليل إذا حذفنا منه السبب الأخير (تن) ؛ كان الحاصل مجزوء البسيط : مستفعلن فاعلا . وهذا أمر غريب ؛ لأن الدارس لإيقاعات الشعر لم يدرك للبسيط مجزوءًا وصل إلى هذا الحد الذى جاء به المستجير . ولو كان للإيقاع زيادة هذا السبب لعدنا إلى المجتث وعلمنا أنه أساس هذا الإيقاع المتفرد تماما عن إيقاع البسيط . وقد ندرك أن أقل إمكانة لوزن البسيط كانت صورة من صور المخلّع منه وقفت عند حد :

مستفعلن فاعلن فعو

وهى إمكانة تجعل للبسيط استقلاله واضحا إذا ما قورن بالمجتث . إن صورة البسيط : مستفعلن فاعلن لو كان لها وجود كما رأى المستجير فدون وجودها عدة محاذير :

١ - يجمع فيها وتدا كان أمره مفروقا فى المجتث . وقد أثبتنا المفارقة الإيقاعية بينهما . ويكفى أن نعلم أن العروضيين أدركوا أن ما يجرى على مستفعلن مجموعة الوتد من تغيير داخلى لا يجرى على مفروقة الوتد . فالأولى يجوز خبنها أو طيها أو جماع الأمرين فترد على نحو : مستفعلن أو مستعلن أو متفعلن أو متعلن .

بينما لا يجوز فى الأخرى طى أو جماع الخبن والطى معا ؛ لأن فى ذلك ضياعا لحد الوتد المفروق الذى يمثل عصب الإيقاع فى بحر المجتث . ومعلوم أن الأوتاد لا يصيب إيقاعها شىء اللهم إلا لو جاءت الأوتاد قافية ؛ لأن التردد الشطرى والقافوى يغنيان عن قوة الأوتاد فى النهاية .

٢ - لو حق للمستجير أن يسلخ البسيط من المجتث كما رأينا وكما وجدنا فى العلاقة بين البسيط والمجتث التام ؛ كان عليه مع إهمال قيمة الوتد مجموعا أو مفروقا أن يتصور الخفيف فى النهاية بسيطا ما دام جزء الخفيف أصبح جزء البسيط.

٣ - لو أعطى المستجير فاعلاتن حقها لأدرك أن وجودها فى المجتث ينبىء عن علاقة بالخفيف لا البسيط .

لقد أغفل المستجير ما للأوتاد من قيمة إيقاعية . ناظرا إليها على أنها متحركات وسواكن فقط ؛ ومن ثمّ ضاع حدها فى زحمة الأسباب عنده . ومعلوم أن الأسباب عرضة للتغيير . وحتى مع فرض تصورها أسبابا قابلة للتغيير فلن يفهم أمرها تماما إلا لو وضعنا التفعيلات فى نظام ثابت تكرر فيه التفعيلة ، أو تتجاوب مع

تفعيلة أخرى ؛ ومن هنا تفصح التغييرات عن حاكمها وأساس ضبطها من درء كراهية التوالى ومراعاة دور الإنشاد والسكتات والنبر . وكلها أمور لم يك لها نصيب ولو قدر قلامة فى ترقيمات المستجير .

**الملاحظة الثالثة** : صدرت بعض أحكام شابها بعض خطأ ؛ لأن الوعى بها تاه فى خضم ترقيم لم يترك للكاتب قدرة التفرغ لرصد ما قيل وكتب فى موضوعه ؛ ومن هنا كانت قلة الرجوع إلى المصادر أو عدم المكث فى قراءة بعضها أمرا أسلم إلى شىء من التحريف بنيت عليه لدى المستجير عدة أحكام من ذلك:

( أ ) فى تصوره لوزن السريع على أساس أنه مؤلف من :

مستفعلن    مستفعلن    فاعلاتن

رجع بهذا الرأى إلى الدكتور إبراهيم أنيس مع أنه لم يقل به ؛ حيث لم ترد لديه فى تعريفات السريع فاعلاتن . والذى قاله الدكتور أنيس أنه بالإمكان تقسيم قصائد السريع إلى أنواع ثلاثة :

(١) قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن فاعلن . وهذا القسم أكثرها شيوعا وأحبها إلى النفوس .

(٢) قصائد تنتهى كل أبياتها بوزن فاعلاتْ .

(٣) قصائد تنتهى بوزن فَعْلن [١٦] بتسكين العين .

فهذا الحديث أيًا كان قدر الصواب فيه لا وجود فيه لتفعيلة «فاعلاتن» اللهم إلا إذا كان هناك تحريك لتاء فاعلات كما ينقل المستجير عن أنيس تقسيم قصائد السريع إلى الانتهاء بفاعلن وفاعلاتُ – هكذا بالتحريك – وفعلن دون إسكان العين ؛ ومعنى ذلك أن المستجير أخطأ فى نقل الصورة الثانية . ولم

يحدد الثالثة أهى «فَعْلن» بتسكين العين كما يقول أنيس أم فعلن بتحريكها كما جاء بها الدكتور المستجير حيث لم يسكن عينها !

(ب) فى بحثه عن استنباط أوزان من خلال التفعيلة الثلاثية وصل إلى (مفعولُ) التى أدرك أنها تمثل وزنا جديدا أطلق عليه (وزن شوقى) . ومع التجوز فى نسبة الوزن الذى دل عليه دوران التفعيلة ؛ فإن ما جاء به من أدلة لا يثبت له ذلك .

يقول المستجير «ويمكننا أن نضيف الآن بحرا حديثا لهذه الدائرة لنستخدمه فى الاشتقاق نحذف فيه الساكن الثالث من كل من التفعيلات :

| ٣ | ٦ | ٩ | ١٢ |
|---|---|---|---|
| /٥/٥/ | /٥/٥/ | /٥/٥/ | /٥/٥/ |
| مفعولُ | مفعولُ | مفعولُ | مفعولُ |

ولعل هذا البحر هو ما ذكره الدكتور أنيس فى كتابه (ص ٢٠٣) وقال «إنه وزن لا عهد للعروضيين به»[١٧] .

ويأخذ الدكتور أحمد مستجير الأبيات التى استشهد بها أنيس وهى من مسرحية مجنون ليلى لشوقى أساسا لافتراضه السابق . مسميًا إيقاع وزنها بأنه «وزن شوقى» كما قلنا . ونحن إذا نظرنا إلى هذه الأبيات وجدنا أن فرضه لا سبيل إلى تحققه فيها . اللهم إلا فى بيتها الثالث الذى جاء مصادفة دالاً على ما يقول . يقول شوقى :

**زيـــــــادُ مـــــــا ذاق قـــــــيسُ ولا هــــــــمّـــــــا**

**طـــــــبـــــــخُ يـــــــد الأم يـــــــا قـــــــيسُ ذقْ ممّا**

**الأم يـــــــا قـــــــيس لا تـــــــطـــــــبـــــــخ الســـــــمّـــــــا**

فإتيان التوالى على هيئة «مفعولُ - مفعولُ - مفعولُ - مفعولُ» لم يتحقق إلا فى البيت الثالث وفقا لما قال به المستجير ؛ مع إدراك أن تفعيلته الأخيرة تبقى إشكالا فى فرضه لأنها جاءت مفعولن لا مفعول .

ويقع المستجير فى تناقض إزاء نسبة هذا الوزن ، أو هذه الظاهرة إلى شوقى ؛ لأن شوقى لم ينفرد به . والمستجير هو الذى يقول بذلك . ففى هامش كتابه يقول ص ٤٦ «هذا البحر موجود بكثرة فى الموشحات» . فلماذا ينسب إلى أحمد شوقى!

ما الذى جعل المستجير يحاول تفسير إيقاع هذه الأبيات ؟ هل أراد أن يفسر مالم يقم الدكتور أنيس بتفسيره حين قال «هذا الوزن لا عهد للعروضيين به» ؟ أظن ذلك لكنه لم يستطع إلا تفسير بيت لم يكتمل له فيه التفسير . كما أنه إزاء ما قال عنه أنيس بأنه لا عهد للعروضيين به لم يواصل تفسير النماذج التى جاء بها أنيس لشوقى دالة على ما لاعهد للعروضيين به . من ذلك الأبيات :

هلا هلا هيا اطو الفلاطيا وقرّبى الحيّا

للنازح الصب

وهى أبيات لا تحل بمنظور المستجير أبدا .

فكيف يسلم له فرض هذا الوزن المسمى بحر شوقى ! إن ما جاء به شوقى - فى حسبانى - لو أمكن وضعه بقدر من التجوز فى إطار الخليل . من الممكن أن يسير على النحو التالى .

من الممكن نسبة الأبيات الأولى إلى استخدام تفعيلات تركبت من :

مستفعلن فاعلاتن مفاعيلن

وهنا يكون وزنها

زياد ما ذاق قيس ولا همّا = متْفعلن فاعلاتن مفاعيلن

طبخ يد الأم يا قيس ذقْ مما = مستعلن فاعلاتن مفاعيلن

الأم يا قيس لا تطبخ السمّا = مستفعلن فاعلاتن مفاعيلن

ولعل هذه الرؤية تكون أقرب إلى الفهم من رؤية المستجير لانطباقها على الأبيات السابقة كلها .

أما ما جاء به الدكتور أنيس مقارنا بالأبيات السابقة فأمره غير ما سبق ؛ لأن الأبيات تنحو بها تقفيتها هكذا :

هلا هلا هيّا

اطوى الفلا طيّا

وقربي الحيّا

للنازح الصبّ

ومع كون الأبيات تنحو تجاه نظام المربع والتوشيح فإن وزنها يتحقق على النحو التالى :

متفعلن مستف (مفعو)

مستفعلن مستف

متفعلن مستف

مستفعلن مستف

ولك أن تعتبرها جزءا لرجز أو لمنسرح فلن تجد إشكالا كبيرا حين ذلك فى نسبتها إلى عروض الخليل .

ونضيف إلى ذلك ما استغربه الدكتور أنيس من ورود فاعلاتْ ساكنة فى وسط مجتث[١٨] . وذلك فى قول الحادى :

يا نجدُ خذ　　بالزمامْ　　ورحِّب

سِرْ فى ركاب　　الغمامْ　　ليثربِ

هذا الحسين　　الإمام　　ابن النبى

فالغرابة آتية من وصل البيت كله شطرا واحدا ، مع أن التفعيلة الداخلية توحى بالوقف على الميم ؛ مما يبرر سكون فاعلاتْ . وهو نظام يشبه أنظمة الموشح حيث يأتى وزنه : مستفعلن فاعلان ... مستفعلن .

أعود لأقول إن المستجير تسرع حين نقل فكرة الغرابة عن أنيس مصورا وزنا لا تستقيم له الأبيات غير مدقق لوضعها فى مكانها المناسب .

(جـ) حين كان المستجير يستجلب مهملات من رباعيته الأولى توصل إلى وزن هو : مستفعلن مفعولات مفعولات رقمه (٣ - ٨ - ١٢) سماه الوزن التطيلى نسبة إلى موشح الأعمى التطيلى الذى يقول فيه

أنت اقتراحى　　لا قرّب الله اللواحى

من شاء أن يقول فإنى لست أسمع

خضعت فى هواك وما كنت لأخضع

حسبى على رضاك شفيع لى مشفع

نشوان صاحى　　بين ارتياع وارتياح

والبيت الأول وهو مطلع الموشح لا يتم وزنه على رأى المستجير إلا لو وصل بين شطرين يأبى نظام الموشحِ وصل شطريهما . ومثل ذلك فى البيت الأخير الذى يعتبر قفلا لهذه المقطوعة . ووزن المقطوعة فى حسبانى يسير على هذا النظام :

أنت اقتراحى - نشوان صاحى .　　مستفعلاتن

لا قرب الله اللواحى - بين ارتياع وارتياحِ مستفعلن مستفعلاتن

وبقية الأبيات لا تسير وفق وزن المستجير . ولو كان لنا أن نقف وقفة غنائية بالسكون على الكلمات : يقولْ - هواكْ - رضاكْ وهو أمر وارد فى نظام الموشح كان الإيقاع :

مـــن شـــاء أن يـــقـــولْ

خضـــعت فـــى هـــواكْ

حـــسبـــى عـــلـــى رضـــاكْ

ووزنها : مستفعلن متفْعْ

فـــإنـــى لست أســـمـــعْ

ومـــا كـــنت لأخضـــع

شـــفـــيـــع لى مشـــفـــعْ

والوزن لها : مفاعيلن مفاعى . كل هذا مع جواز زحف مستفعلن وإعلال مفاعيلن .

هذا التصور إمكانة توحى بالمزاوجة فى وزن الموشح ، على الرغم من إمكان قبول الحكم على هذا الموشح بالغرابة ، لكنها غرابة لا يتأتى حلها من خلال ما فرضه المستجير . لقد حكم الدرس العروضى على هذا الموشح بالنبو . فقد قيل فى أبياته «ليس لها عروض إلا التلحين ولا ضرب إلا الضرب ولا أوتار إلا الملاوى ولا أسباب إلا الأوتار فبهذا العروض يعرف الموزون من المكسور والسالم من المزجوف»[٢٠] .

ولعل فهمى إزاء ما جرى يدور حول أن كيفية ربط هذه الأبيات بإيقاع خليلى لا يتم إلا من خلال مراعاة مقادير التلحين ، تلك التى تعتمد على مد

حرف وتقصير آخر ، وتسكين ما هو متحرك وتحريك ما هو ساكن . وقد تكون إمكانة تقطيع الأبيات كما رأيتها من خلال تسكين الكلمات : يقولْ - هواكْ - رضاكْ أمرا موحيا بذلك . إن تسرع المستجير في فهم هذا الموشح جعل حكمه عليه غير كامل كما كان حكمه قبل ذلك على نهايات السريع ووزن شوقى .

**الملاحظة الرابعة** : اعتبر المستجير وزن الدوبيت وزنا أساسيا فى إيقاع الشعر العربى . واستنبط منه أوزانا كثيرة من خلال طرق الإحلال التى جاء بها . وما عهدنا أن بحرا مولدا غريبا عن البيئة العربية يمثل إيقاعه ركيزة وأساسا فى موازين الشعر العربى .

لقد جاء الدوبيت الذى تفعيلته (مفعولات) بحرا أساسيا يقف فى مقابل الهزج الذى استخلص منه المستجير الوافر . والرجز الذى استخلص منه الكامل كما يقف أيضا أمام الرمل . ويعيب هذا الفهم أنه لم يرصدْ له ولم يستقرئ واقعه الذى يعبر عن فارسية المشرب ، والتسمية توضح ذلك فهى تتكون من الكلمتين الفارسيتين «دو» و «بيت» .

إن هذا الوزن يراه الدارسون خارجا «على حدود البحور المعروفة وإنما عده بعضهم نوعا من المواليا لقربه منه وتحرره من البحور الموروثة»[٢١] .

وليس للدوبيت وزن واحد وإنما له عدة أوزان منها الوزن الذى مثل به المستجير والذى رصد إيقاعه الدارسون على نحو :

فعْلن متفاعلن فعولن فَعِلن

وكان فى منظور المستجير الترقيمى :

مفعولات مفعولات مفعولات

ومن ينظر إلى الأبيات التى تمثله يجد ابتعاد فرض المستجير عنها . كما يجد عدم تحقق وزن الدارسين فيها . فها هو بيته الذى جاء به دالا على الدوبيت لم يتحقق فيه منظور الدوبيت حتى ، مع قوله بتسكين تاء مفعولات الأخيرة . والبيت يقول :

**لو صادف نوح دمع عينى غرقا أو صادف لوعتى الخليل احترقا**

وها هى أبيات أخرى من الدوبيت لابن الفارض لا توافق المنظور المثالى الذى صنع للدوبيت :

**روحى لك يا زائر الليل فدا يا مؤنس وحدتى إذا الليل هدا**
**إن كان فراقنا مع الصبح بدا لا أسفر بعد ذاك صبح أبدا**

فالبيت الثانى وردت فيه متفاعلن على هيئة «متفاعِلُ»[٢٢] . ومن أبيات الدوبيت قول الشاعر :

**أهوى قمرا له المعانى رق من صبح جبينه أضاء الشرق**
**تدرى بالله ما يقول البرق ما بين ثناياه وبينى فرق**

وفيهما لا تمام للوزن . فالنهاية لم تأت فى الأشطر (فعلن) . ومن ذلك :

**إن جئت ربا الحمى ولاحت نجدُ فاذكر ولهى وما جناه البعدُ**
**قد كنت أقاسى البعد حتى رحلوا يا ليتهم عادوا وعاد الصد**

فالنهاية جاءت على هيئة (فعْلن) بتسكين العين مع كون البيت الثانى لم يحقق الوزن المفترض له ؛ لأن تقطيع الشطر الأول منه هو :

قد كنْ (فَعْلن) ت أقاسل (فعلاتن أو متفاعل) ، بعد حتى (فاعلاتن) ، رحلوا (فعلن) .

فأى اتساق يوحى بمثالية الدوبيت الذى خالف واقعه ماحُدد له من وزن ! أى اتساق وقد فرض له المستجير تفعيلة صافية تناءت عن تكوينه الوقاعى تماما ! ورغم الشقة الحاصلة بين تفعيلة مفعولات المكررة وما جاء من أبيات للدوبيت ؛ فإن الدكتور أحمد مستجير يسلم بها - كما قلت - باعتبارها أساسا فى الاستنباط مستخرجا منها أوزانا أخرى مع أنها لم تحقق بذاتها الوزن الذى فرضه لها .

**الملاحظة الأخيرة** : تتعامل أرقام المستجير مع تصور الوزن فى إطاره العام دون نظر إلى التغييرات الداخلية والنهائية التى تحل به ، وهى تغييرات تمثل بنية إيقاعية فى تكوين البحر . ولو أمكنه أن يمثل التغييرات الواردة ويظهرها فى ترقيمه - كان له أن يفطن أن جماع متحركين فساكن باعتباره وحدة إيقاعية لا يمكن أن يمسّه تغيير داخلى . وأنه لا يمكن التسوية بحال بين الوتد المجموع والوتد المفروق . وكم من تغيير داخلى كان أساسا فى تمييز وزن عن آخر ! وذلك على سبيل المثال كاستحسان حذف السابع الساكن فى تفعيلة الهزج ، وعدم إمكان ذلك فى تفعيلة الوافر ، ولزوم ثبات فاعلن فى حدّ مخلع البسيط وإمكان تغييرها فى البسيط الخ .

إن قيم الواقع الشعرى تبين أن التغيير الداخلى سمة من سمات الوزن . ووجوده ليس أمرا عشوائيا لا ضابط له . فهل توحى ترقيمات المستجير بتلك الدلالات الداخلية أو بالدلالات التى تمس القافية من جزء وشطر وإنهاك وقطع وبتر وتذييل وترفيل وتشعيث ، أو ما يمس أول البيت من خرم وخزم إلى آخر ذلك من الظواهر الإيقاعية التى أفصح عنها واقع الشعر العربى !

ترقيمات المستجير تمثل إطار الوزن الخارجى . وياليته أبقى الإطار واضحا لا تردد فيه ! ولم يك عسيرا على الدارس أن يرقم البحر بشتى تغييراته فها هو طارق الكاتب - الذى كنا نتمنى أن يكون فى حوزة الدكتور المستجير ، والذى نعرض محاولته بعد قليل - يرقم البحور باستخدامه الأرقام الثنائية وكذلك العشرية معبرا

من خلال ذلك الترقيم عن البحر والتغييرات الداخلية والنهائية فيه تعبيرا صادقا؛ ومن ثم نجد أن ترقيماته قد وجدت لها طريقا واضحا للحاسب الآلى الذى بإمكانه أن يدل على البحر وما يعتريه من تغييرات .

وأخيرا فما كان لجهد الأستاذ الدكتور أحمد متسجير أن يقف حد تقويمه عند هذه الملاحظات . فمهما كان لها من احتمال تصويب ؛ فإن جهد المستجير إضافة جريئة تحسب فى حقل وعر هو حقل العروض . فقد استخدم الأستاذ إمكانات التجريد الرياضى فى بلورة فكر إيقاعى أفصح عنه عمل الخليل فى أمور ليست بالقليلة .

وجهد المستجير صعب شاق لا يركبه أو يمتطيه دارس أمره ميسور ، ولا يصل إلى بعض حقائقه خلىّ البال . فذكاء الفرض عنده لا حدّ له ، ومحاولة لمّ الأشياء المتناثرة فى رؤية واحدة أمر ليس بالهين المقدور عليه . وكم كنت أتمنى من الأستاذ الفاضل الدكتور المستجير أن تكون عينه دائما على الخليل وأن يعى من خلال إبصارها أن الفرض وحده لا يمكن أن يؤسس إيقاعا إلا إذا صحبته رؤية واضحة لقيم الاستعمال .

# الهوامش

(١) فى بحور الشعر العربى . د أحمد مستجير - مكتبة غريب بالفجالة ص ١٥ .

(٢) السابق ص ١٥ .

(٣) السابق ص ١٥ .

(٤) السابق ص ١٤ .

(٥) السابق ص ٢٣.

(٦) السابق ص ٨٣.

(٧) السابق ص ٢٧ .

(٨) راجع ص ٣١ من المرجع السابق وفيه يخلط الدكتور بين مصطلحى التذييل والترفيل جاعلا إياهما شيئا واحدا .

(٩) راجع ص ١٣ من المرجع السابق وفكرة عبد الصاحب كانت حديث المحاولة الأولى فى كتابنا وهى بحوزة المستجير بخطوطها العامة .

(١٠) محاولات للتجديد فى موسيقى الشعر - مجلة الشعر - العدد الثامن أكتوبر سنة ١٩٧٧م .

(١١) فكرة الوحدة حديث هذا الكتاب نشرت بتوسع فى مقال آخر بعنوان دائرة الوحدة وقد نشر هذا المقال بمجلة البيان الكويتية .

(١٢) موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية . د. محمد طارق الكاتب البصرة - الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م ص ٩٩ .

(١٣) لنا مقال بعنوان «الوتد المفروق بين إيقاع الخليل ورؤية جويار» منشور بمجلة الشعر القاهرية العدد ٢٨ أكتوبر سنة ١٩٨٢ . ومنشور كاملا بجريدة القبس الكويتية بتاريخ ١٩٨٣/١/٩ العدد ٣٨٢٨ . وفيه إبراز لدور الوتد المفروق فى إيقاع الشعر .

(١٤) فى بحور الشعر العربى د. أحمد مستجير ص ٢٩ .

(١٥) حول الفارق بين المجتث ومخلع البسيط لنا حديث فى هذا الكتاب عن هذا المخلع من خلال قراءة فى إيقاعه .

(١٦) موسيقى الشعر للدكتور إبراهيم أنيس . الطبعة الرابعة ص ٩١ .

(١٧) فى بحور الشعر العربى ص ٤٦ .

(١٨) موسيقى الشعر د. أنيس ص ٢٠٣ .

(١٩) فن التوشيح للدكتور مصطفى عوض الكريم دار الثقافة بيروت ١٩٥٩م ص ٦٩.

(٢٠) السابق ص ٦٨ .

(٢١) كتاب الشعر للدكتور جميل سلطان - منشورات المكتبة العباسية - مطبعة دار الحياة سنة ١٩٧٠ ص ١٦٤ .

(٢٢) أدرك الدكتور أنيس ذلك فى كتابه موسيقى الشعر حين قال ص ٢١٦ : «فنحن نرى فى هذين البيتين أن متفاعلن فى الشطر الأول ناقصة» .

# الترقيم الثنائى والعشرى للإيقاع الشعرى

فى كتاب منشور بعنوان «موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية»[1] تظهر محاولة جيدة وجديدة للأستاذ الدكتور محمد طارق الكاتب ، يستخلص فيها نظاما ترقيميا لعروض الخليل بن أحمد ، مستخدما سبيلا للرقم الثنائى ومقابله الرقم العشرى فى تصوير هذا العمل الخليلى . محاولا تحوير عمل الخليل بعض الشىء وإن كانت غاية من غايات هذا العمل أساسها توضيح وفهم عمل الخليل .

وكى يستبين لنا أمر هذه المحاولة نحاول عرض أصولها وشكلها وما توصل إليه صاحبها .

فما مقصود الدكتور محمد طارق بالأرقام الثنائية والأرقام العشرية ؟ معلوم أن طرق الأرقام منها ما يسمى بالأرقام العشرية ، وهى المستخدمة فى حياتنا اليومية والتى تحتوى على عشرة أرقام من صفر إلى (٩) . وتشكل معظم حساباتنا مثل الأرقام (٩٣٥) أو (٧٣٠) الخ . فهذا المجموع يحوى أرقامًا وجدت فيها الأرقام العشرية : ٥ - ٣ - ٧ - ٩ - صفر وهى أرقام تبدأ من العد صفر حتى العد (٩) .

أما الأرقام الثنائية فهى التى تحوى رقمين فقط (صفر) و (١) أى (١٠) وللمقارنة بين النظام الثنائى والعشرى نقول : إن الرقم (١٠) فى النظام العشرى يمثل عشرة أشياء على حين أنه فى النظام الثنائى يمثل شيئين فقط[2] .

وحين تيسر فهم هذا الترقيم فإننا نقول : إن الدكتور طارق الكاتب حاول استخدام الأرقام الثنائية وجعلها بديلا عن الوحدات فى رصد إيقاع بيت الشعر . وهو بذلك يرى أنه يتخلص من عديد من الإجراءات التى تحدث لهذه الوحدات تلك التى تحتوى على الحركات والسكنات . هذه الإجراءات التى توضع تحت مسمى الزحافات والعلل .

ويؤكد الدكتور أن العودة إلى استخدام الرقم (صفر) لتمثيل الحرف المتحرك ، والرقم (١) لتمثيل الحرف الساكن ، وهو ما استعمله الخليل بن أحمد فى موازين الشعر العربى - تفتح بابا جديدا فى علم العروض ... فباستخدام هذين الرقمين سنجد أن طريقة تمثيل التفعيلات ستبسط إلى درجة كبيرة . وكذلك سنجد أننا سنحصل على مفهوم جديد للعلل والزحافات ، وسيكون لتمثيل البحور المختلفة ودوائرها بالأرقام الثنائية شكلا جديدا ومبسطا[٣] .

وعلينا الآن أن نرصد ما توازنه هذه الأرقام من الإيقاع الشعرى ، أو بصورة أخرى ما تمثله الأرقام لصورة الوزن الشعرى سواء على مستوى الجزيىء أو الوحدة أو البيت كله ؛ على أن ندرك أن الحرف المتحرك يأخذ الرمز الصفر فى الرقم الثنائى ، وأن الساكن يأخذ الرمز (١) ؛ أى أن سببا خفيفا مثل (تن) يساوى الرقم (١٠) . فالحركة لها الصفر والساكن له الواحد . هذا الرقم الثنائى لو أردنا تصوره عشريا لكان مساويا للرمز (٢) . والجدول التالى يوضح ترقيم التفعيلات بمقابلها الثنائى والعشرى .

| التفعيلة | بالأرقام الثنائية | بالأرقام العشرية | حركاتها وسكناتها |
|---|---|---|---|
| فعولن | ١٠ ١٠٠ | ٢ ٤ | o/ o// |
| فاعلن | ١٠٠ ١٠ | ٤ ٢ | o// o/ |
| متفاعلن | ١٠٠ ١٠٠٠ | ٤ ٨ | o// o/// |
| مفاعلتن | ١٠٠٠ ١٠٠ | ٨ ٤ | o/// o// |
| مفاعيلن | ١٠ ١٠ ١٠٠ | ٤ ٢ ٤ | o/ o/ o// |
| فاعلاتن | ١٠ ١٠٠ ١٠ | ٢ ٤ ٢ | o/ o// o/ |
| مستفعلن | ١٠٠ ١٠ ١٠ | ٤ ٢ ٢ | o// o/ o/ |
| مفعولاتُ | ٠ ١٠ ١٠ ١٠ | ٠ ٢ ٢ ٢ | /o/ o/ o/ |

والملاحظ فى إطار الجدول السابق الذى رمزنا فيه للحركة بعلامة (/) ، وللسكون بعلامة (٥) ، أن الحركة فى التفعيلة كانت تأخذ فى الثنائية صفرا وأن السكون كان يأخذ رقم (١) . فتفعيلة متفاعلن المكونة من ثلاث حركات فسكون بعدها حركتان وسكون كان رمزها على حسب ورود المتحركات والسواكن (١٠٠٠ ١٠٠) .

والملاحظ أيضا فى هذا الجدول أن تفعيلتى مستفعلن وفاعلاتن سجلتا بوتد مجموع مع أن لهما ورودًا آخر على أساس أن الوتد فيهما مفروق .

والآن ماذا يحدث للنسبة الرقمية السابقة لو زوحفت التفعيلات السابقة ؟ نمثل لهذه الصورة ببعض المزاحفات . فقد رأى الدكتور طارق أن زحافا كالخبن والطى ، وزحافا كالقبض والكف يتأتّى من خلالها جميعا حذف حرف واحد ساكن من التفعيلة حيث يتحول الوزن فاعلن المرقم ثنائيا بـ (١٠ ١٠٠) وعشريا بـ (٤٢) بالخبن إلى فعلن ومن ثم يصبح ثنائيا (١٠٠٠) ، وهو حاصل ضرب الرقم العشرى السابق ٢×٤ أى (٨) . وكذلك فإن فاعلاتن المرقمة ثنائيا بـ (١٠ ١٠٠ ١٠) لو خبنت وأضحت فعلاتن لكان ترقيمها الثنائى (١٠٠٠ ١٠) وترقيمها العشرى (٢٨) بعد أن كان (٢٤٢) .

ويرى الدكتور طارق أن الحالات التى يبقى فيها الصفر أى الحركة فى آخر التفعيلة مثل التاء فى مفعولات أو اللام فى فعولُ - يضم فيها هذا الصفر الحركى الأخير إلى مابعده من أصفار ويدمج فيها . وتلك نقطة لعلها توحى فى رأيى بالتضام بين الوحدات داخل الأبيات ، وتوحى بأن التفعيلة لا تمثل استقلالا تاما من الناحية الإيقاعية ، وأنه إن حدث لها نوع من النقص الداخلى فإن تعويضًا ما يسد فراغ نقصها الداخلى ؛ وهذا يؤكد رفض الاستقلال المقطعى لحدود التفعيلات . وها هو الترقيم الثنائى يوحى بذلك . وها نحن نقارن بين تصور التفعيلات حين لا يحتاج صفرها إلى إدماج وحين يحتاج إلى هذا الإدماج . فالتفعيلتان :

فعولن مفاعيلن بيانهما الثنائى ١٠٠ ١٠ - ١٠٠ ١٠ ١٠ أى من الناحية العشرية ٢٤ - ٤ ٢ ٢ .

وبمزاحفة فعولن أى فعول مفاعيلن يكون بيانهما الثنائى دالا على هذا الادماج : ١٠٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ . ومعنى ذلك أن الصفر الواقع بعد الواحد الأول أضيف إلى الأصفار التى بعدها وشكل (١٠٠٠) . والدليل العشرى يأتى ممثلا لهذا الإدماج حيث يكون ٤ ٨ ٢ ٢ وهذا معناه أننا ضربنا الرقم الثانى ٢ فى الثالث ٤ لينتج حاصل الإدماج (٨) .

ولعلنا بذلك نكون قد فهمنا كيف أن قبول القبض ومثله الخبن والطى والكف فى حشو البيت لا يغير من عدد الأحرف المتحركة ؛ ومن ثم تبقى الأرقام الصفرية كما هى ؛ ومن هنا يستنبط الدكتور طارق حكما مؤداه :

أن الأذن العربية التى اعتادت الشعر العربى تقبل حذف حرف ساكن بين آنٍ وآخر دون اعتبار ملزما فى حشو الصدر أو العجز مع بقاء عدد الأحرف المتحركة ثابتا . أما عند تطبيقه على العروض أو الضرب فيصبح عندئذ ملزما[٤] .

أما الإضمار والعصب فى تفعيلتى الكامل والوافر حيث تتحول متفاعلن المرقمة بـ (١٠٠٠ ١٠٠) بعد إضمارها إلى (١٠ ١٠ ١٠٠) أى يتحول الرقم (٨ - ٤) إلى (٢ - ٢ - ٤) . وتتحول مفاعلتن المرقمة بـ (١٠٠ ١٠٠٠) بعد عصبها إلى (١٠٠ ١٠ ١٠) ؛ أى يتحول الرقم العشرى (٤ - ٨) إلى (٤ - ٢ - ٢) . وأمر التحويل هنا فى حسبانى غريب ؛ لأن فك الرقم ثمانية عاد بنا إلى رقمين هما (٢ -٢) وحاصل ضربهما لا يشكل كما أرى رقم الثمانية .

أقول أما إضمار متفاعلن وعصب مفاعلتن فيقول عنهما الدكتور طارق :

يمكننا أن نقول إن الأذن العربية المعتادة على الشعر العربى تقبل تسكين حرف متحرك بين حرفين متحركين وبذلك تتقلص عدد الأحرف المتحركة فى

حشو الصدر أو العجز حسب هذين الرقمين [٥] . وكلام الدكتور طارق هنا تسجيل للظاهرة دون محاولة تفسيرية اللهم إلا بثّ الأرقام لهاتين التفعيلتين . وبقية الزحافات المفردة أو المزدوجة تتحول داخل التفعيلة إلى بدائل رقمية تنبىء تماما عن التفعيلة ومتغيراتها . وتصبح هذه التغييرات دالة على أن العبرة فى كيان التفعيلة بعدد المتحركات فيها ، أى بعدد أصفارها . فإذا كان لمستفعلن دون مزاحفة أن ترقم ثنائيا فإنها تبدو على نحو : (١٠ ١٠ ١٠٠) وعدد أصفارها أى متحركاتها أربعة : فإذا ما زوحفت بطى فإنها تبدو (١٠ ١٠٠٠) ولو خبلت أى اجتمع فيها طى وخبن لبدت (١٠٠٠٠) ومعنى ذلك الحفاظ على عدد المتحركات فى الترقيم دونما تغيير.

ونستطيع الآن أن نعطى نموذجين لبحر الرجز . نموذجا قد قوبلت تفعيلاته بالمزاحفة ونموذجًا كاملاً لم يزاحف .

فالنموذج المزاحف يمثله قول الشاعر :

والله لا يـذهب شـيـخـى بـاطـلا　　　حـتّـى أبير مـالـكـا وكـاهـلا

وتقطيعه مع ترقيمة ثنائيا وعشريا

فالشطر الأول :

| ول | لا | هـ | لا | يذ | هـ | ب | شى | خى | با | ط | لا |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ | ١٠ | ٠ | ٠ | ١٠ | ١٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ |
| ٢ | ٢ | | ٤ | ٢ | | ٨ | | ٢ | ٢ | ٤ | |
| مستفعلن | | | | مستعلن | | | | مستفعلن | | | |

والشطر الثانى :

| حت | تى | ء | بى | ر | ما | ل | كن | و | كا | هـ | لا |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ |
| ٢ | ٢ | | ٤ | | ٤ | | ٤ | | ٤ | | ٤ |
| مستفعلن | | | | متفعلن | | | | متفعلن | | | |

والنموذج غير المزاحف هو البيت الذى أورده الدكتور طارق :

دار لسلمى إذ سليمى جارة     قفر ترى آياتها مثل الزبر

وتقطيعه مع ترقيمه ثنائيا وعشريا :

| دا | رن | ل | سل | مى | إذ | س | لى | مى | جا | ر | تن |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ | ١٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ | ١٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ |
| ٢ | ٢ | ٤ | | ٢ | ٢ | ٤ | | ٢ | ٢ | ٤ | |

| قف | رن | ت | رى | آ | يا | ت | ها | مث | لز | ز | بر |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| ١٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ | ١٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ | ١٠ | ١٠ | ٠ | ١٠ |
| ٢ | ٢ | ٤ | | ٢ | ٢ | ٤ | | ٢ | ٢ | ٤ | |

وكل تفعيلات هذا البيت المرقمة مستفعلن دون زحاف .

ولو قارنا بين النموذجين ، لأدركنا ثبات عدد المتحركات أى الأصفار ، ونجد أن العد العشرى يثبت نتيجة ذلك . فمستفعلن المرقمة ثنائيا (١٠ ١٠ ١٠٠) ترقم عشريا (٤٢٢) ، فإذا حذف ساكنها الأول رقمت (١٠٠ ١٠٠) وعشريا (٤٤) وإذا حذف الثانى كانت عشريا (٨٢) ، وإذا حذفا معًا لكان الترقيم (١٦) ومعلوم أن حاصل ضرب (٢×٢×٤) مساو لحاصل ضرب (٤×٤) مساو لحاصل ضرب (٢×٨) ويكون الجمع فى النهاية مساويًا للصورة المزاحفة الأخيرة (١٦) .

ومعنى ذلك كما يرى الدكتور طارق أن الأرقام الثنائية تضحى ذات تأثير كبير فى تفهم الإيقاع فى الشعر العربى . والأرقام العشرية التى تقابلها هى نفسها إذا قسمت على (١٦) فى أكبر وحدة فإنها تساوى قيم الفواصل الزمنية المقررة للإيقاع الموسيقى .

وهنا يكون إحساس الدكتور طارق بأن المنظور الرقمى لم يعد ممثلا لقيمة الشعر وحده . ففيه تصور للوحدات الموسيقية ؛ وهنا يبدو معنى الربط بين الوحدة

الشعرية والوحدة الموسيقية . وها نحن نرصد ترقيم طارق الكاتب للمصطلحات الموسيقية المستعملة بكتابة الموسيقى ، ذلك الترقيم الذى يثبت وجود مرحلة أو قل علاقة بين الإيقاع والإيقاع الشعرى .

| (٦) الإشارة الموسيقية | | الفاصلة الزمنية الموسيقية | الرقم العشرى | الرقم الثنائى |
|---|---|---|---|---|
| الوصف | الاصطلاح | | | |
| المستديرة Laronde | O | ١ | ٦ | ١٠٠٠٠ |
| البيضاء Labanche | P | ١/٢ | ٨ | ١٠٠٠ |
| السوداء Lanoire | ♩ | ١/٤ | ٤ | ١٠٠ |
| السوداء ذات السن Laroche | ♪ | ١/٨ | ٢ | ١٠ |
| السوداء ثنائية السن Ladoable Crcche | ♬ | ١/١٦ | ١ | ١ |

وإذا كانت المصطلحات الموسيقية بفواصلها الزمنية لها مدلولها الرقمى ؛ فإن الدكتور طارق يرى أنه يمكننا أن نمثل أوزان شعرنا بتلك المصطلحات الموسيقية التى تحمل قيمها الرقمية . ويأتى بتمثيل لبحر الطويل قائلا بأنه إذا كان مرقما بهذا الأساس :

٢٤   ٢٢٤   ٢٢٤[٧] × ٢٤   ٢٢٤   ٢٤   ٢٢٤

يمكن رصده موسيقيا باعتبار أن الكتابة من اليسار إلى اليمين على النحو الآتى :

٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤     ٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤

١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠     ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠

وبذا يظهر أن طريقة الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية لبيان موازين الشعر العربى يمكن تطبيقها لإيجاد الفواصل الزمنية للإيقاع الموسيقى العربى حسب ما يراه الدكتور محمد طارق الكاتب . وإذْ تصل به وسيلة الترقيم إلى ربط البعد الموسيقى بالبعد الشعرى ؛ فلنا أن نمثلَ ترقيمه لبحور الخليل فى جدول جاء به وأطلق عليه طيف البحور . هذا الجدول الذى صور من خلاله دائرة الخليل .

| البحر | ١٠<br>٢ | ١٠٠<br>٤ | ١٠<br>٢ | ١٠٠<br>٤ | ١٠<br>٢ | ١٠<br>٢ | ١٠٠<br>٤ | ١٠<br>٢ | ١٠٠<br>٤ | ١٠<br>٢ | ١٠<br>٢ | ١٠٠<br>٤ | ١٠<br>٢ | ١٠٠<br>٤ | ١٠<br>٢ | ١٠٠<br>٤ |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| الطويل | | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | ٢ | | | | | |
| المديد | | | ٢ | ٤ | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | ٢ | ٤ | | | | |
| البسيط | | | | | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | | |
| الوافر | | ٤ | ٨ | | ٤ | | ٨ | | ٤ | | ٨ | | | | | |
| الكامل | | | ٨ | | ٤ | | ٨ | | ٤ | | ٨ | | ٤ | | | |
| الهزج | | | | ٤ | ٢ | ٢ | ٢ | ٤ | | | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | | ٢ |
| الرجز | | | | | ٢ | ٢ | ٤ | | | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | | ٢ | ٤ |
| الرمل | | | ٢ | ٤ | ٢ | ٢ | ٤ | | | ٣ | ٢ | ٤ | ٢ | | | |
| السريع | | | | | ٢ | ٢ | ٤ | | | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | | |
| المنسرح | | | | | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | | ٢ | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | |
| الخفيف | ٢ | ٤ | ٢ | | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | | | | | | |
| المضارع | | ٤ | ٢ | | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | ٢ | | | | | |
| المقتضب | | | ٢ | | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | ٢ | ٤ | | | | |
| المجتث | | | | | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | ٢ | ٤ | ٢ | | | |
| المتقارب | | ٤ | ٣ | ٤ | ٢ | | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | | | | | | |
| المتدارك | ٢ | ٤ | ٢ | ٤ | ٢ | | ٤ | ٢ | ٤ | | | | | | | |

**طيف البحور لعروض الخليل**

هذا هو جدول طيف البحور كما سماه الدكتور الكاتب . وذلك لتوالى أرقامه المتسلسلة متماثلة الواحدة تحت الأخرى فى البحور كافةً ، والتى تدل فى مواقعها المختلفة عن البحر المطلوب تماما كتوزيع خطوط النور فى الطيف للدلالة على العناصر المختلفة .

لقد توزعت أرقام هذا الجدول تحت الخانات المرقمة حسب تناسقها ، وحسب كل بحر منها على حدة ، مع ملاحظة وضع الوزن (١٠٠٠) أى (٨) تحت عمودين أحدهما (٢) والآخر (٤) ، حيث حاصل ضربهما (٨) . ويرى الدكتور طارق أن لهذه العملية الحسابية دلالة إيقاعية فوجود (١٠٠) التى بعدها (١٠) أى (٤) التى بعدها (٢) أو العكس ينبىء حاصل ضربهما عن الرقم (١٠٠٠) أو (٨) ، ومعناه أن التحويل تم بناء على حذف حرف ساكن من الوزنين ؛ ومن هنا كما يقول طارق فإن الأذن العربية ترتكز بالدرجة الأولى على عدد الأحرف المتحركة . ومعنى ذلك فى رأى طارق أنه بإمكاننا حذف الحرف الساكن دون تأثير أساسى على الوزن .

هذا هو إحساس طارق بقيمة الساكن . وبعد هذا الجدول لطيف البحور يتجه الدكتور طارق ليشكل دائرة تجمع بحور الخليل من خلال تصور الخليل ذاته متبعا فيها ما يأتى :

أخذ جدول البحور السابق واستعمل منه دائرة مركزية واحدة مقسمة إلى (١٢) قسما ابتداء من موقع الشمال باتجاه اليسار عكس اتجاه دوران عقرب الساعة. وفى هذه الدائرة وضعت أرقام الجدول السابق بعد تقليصها بحذف الرقم الأول والأرقام الثلاثة الأخيرة ليصبح الترقيم المأخوذ هو ما بين الشرطتين كما يأتى :

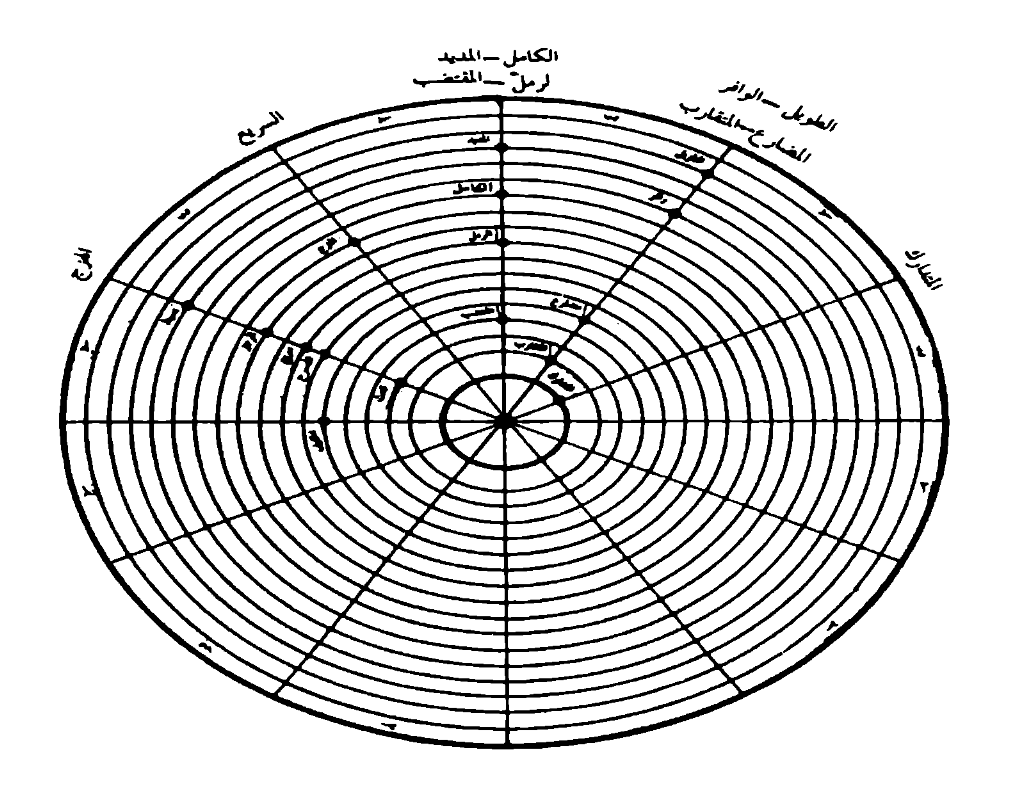
١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠

٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٤ ٢ ٤ ٢ ٢

الرقم الأول — الأرقام الثلاثة الأخيرة .

وبعد ذلك جعل أخذ البحر من هذه الدائرة من النقطة المؤشر عليها اسم البحر باتجاه عكس دوران عقرب الساعة من قراءة المؤشر على القطاع الذى تمر فيه. فإن كان فيه حلقة على طرفى القطاع كانت القراءة على حسب ما هو موجود ومكتوب على القطاع .

ولو اشترك أكثر من قطاع واحد – وقد أشرنا لذلك بحلقة فى نهايته – فإننا نأخذ حاصل ضرب الرقمين المؤشرين على كل قطاع . أما إذا وصلنا إلى فاصلة شاغرة ، فإننا نتركها ونستمر باتجاه الخط حتى نعبر الفاصلة ، ثم نستمر باتجاه عكس دوران عقرب الساعة لنأتى إلى آخر وزن فى البحر ، وذلك واضح فى الدائرة التى جاء بها جامعة لبحور الخليل . ولعل هذه الدائرة تذكرنى بتلك الدائرة التى جاء بها التبريزى ممثلا فيها بحور الخليل من خلال تجميع أقطار داخلية فى الدائرة الكبرى[٨] .




## دائرة البحور فى عروض الخليل

ذاك حد لدائرةٍ حوت بحور الخليل كلها من خلال دورانها الرقمى . فلماذا لم يكتف بها الدكتور طارق ويجعلها الأساس لدوائر البحور ؟

يجيب عن ذلك بقوله «إن دائرة البحور ، رغم تقليصها لعدد الدوائر العروضية الخمس إلى دائرة واحدة . فإنها لا زالت ناقصة وخاصة بسبب وجود الفواصل الشاغرة ، إضافة إلى أنها تمثل أوزانا لا وجود لها فى الشعر العربى فرضتها علينا الدوائر العروضية»(٩) .

ومعنى ما سبق أن الدكتور طارق يرى عيبا موجها إلى هذه الدائرة هو أن البحر لا يدور كاملا وذلك لوجود فواصل شاغرة على محيط القطر كى يتم البحر . وهذا ينبىء فى رأيى عن أننا لسنا أمام دائرة وإنما أمام خطوط مستقيمة . ليس هذا فحسب فالخط المستقيم هنا لا يمثل بحرا واحدا فقد يتفتت أحيانا فى تصويره للبحر . وهذا ملاحظ فى دوران المضارع . وليت ذلك هو النقص الوحيد الذى تمثله الدائرة التى جمع بها الدكتور طارق دوائر الخليل . فالمتعمق فيها يجد ظاهرة أخرى هى إلغاء دور الوتد المفروق عليها . وإذا كان لنا أن نمثل بحق دائرة الخليل فإن من الواجب علينا أن نظهر وحداته التى صاغ دوائره عليها . والوتد المفروق جزء من وحدات الخليل وربما كانت للدكتور طارق حجة تدفع ما أرى وهى أنه فى أرقامه جعل الوتد المفروق غير مستقل النهاية بمعنى أن حركته الأخيرة تشكل مع ما بعدها منظورا رقميا يساوى الوتد المجموع ، وهذا واضح من تشكيل بحر المنسرح عنده . وقد يتم يسطيع المنظور الرقمى أن يوحى بالتضام كما فعل فى إطار المنسرح لدى الدكتور طارق ؛ ولكن تبدو ملاحظة تدفع فكرة التضام السابقة حيث رفض الدكتور طارق ورود السريع كما تصوره الخليل فى دوائره ، وإنما جاء بصورة له وهى صورة واحدة من صوره . إن كان يجعل الاستعمال أساس التحقق فقد كان عليه أن يجمع شقيقاتها معها ؛ والصورة هى نهاية السريع بفاعلن . فأين إذن فعلن أو فاعلات !

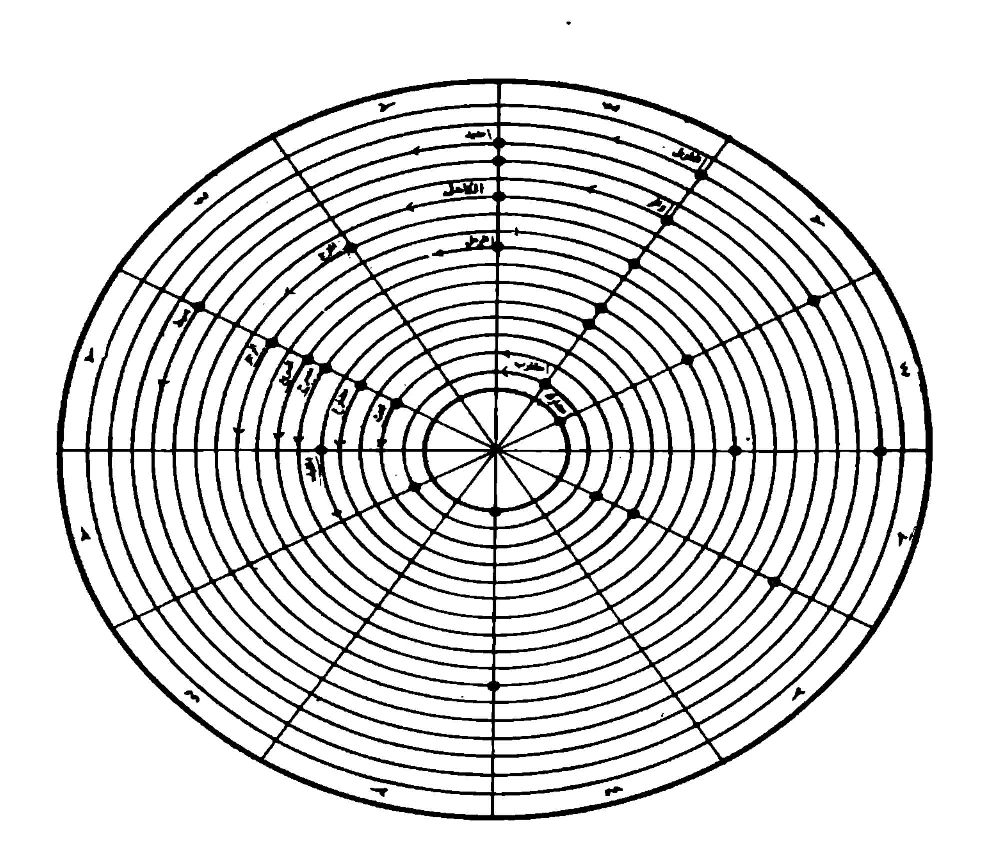
لماذا اكتفى طارق بهذه الصورة (فاعلن) دون غيرها . ولماذا لم يستخدم تفعيلة الخليل «مفعولات» ؟

لأنه فيما أظن لو جاء بوتد مفروق ما استقام له دوران فى الدائرة التى جاء بها حتى لو ابتدع لها عديدا من الفواصل الشاغرة .

ولأن الفواصل الشاغرة تنقص من قيمة الدائرة الخليلية فى نظر الدكتور طارق ؛ فقد قال بدائرة خاصة به تبتعد عن ذلك النقص حيث يقول إننا «سنجد

فى بحثنا هذا ... طيفا آخر للبحور ودائرة أخرى للبحور حيث لا توجد فواصل شواغر بين الأوزان ، تمثل الأوزان المستعملة فيها أوزانا حقيقية للشعر العربى»[١٠] .

وللتعرف على حقيقة هذا الطيف علينا أن ننظر الدائرة التالية التى سماها الدكتور طارق دائرة البحور فى علم العروض . تلك الدائرة التى وحدت أوزان الشعر ، والتى جعلتنا قبل ذلك نحدس بتأثر الأستاذ عبد الصاحب بها فيما جاء به من دائرة الوحدة ، كما جعلنا نظام الترقيم فيها نحدس بالنقص الذى اعترى فكرة الدكتور المستجير حين أراد خلق نظام ترقيمى لعروض الخليل دون أن يقرأ أرقام طارق الكاتب ..




**دائرة البحور فى علم العروض**

تلك دائرة الدكتور طارق التى حوت فى تصوره كل البحور ممثلة من خلال المنظور الرقمى العشرى المحول من الثنائى أصلا . وقد جمعت دائرة طارق الجماع الرقمى الذى حوته دائرة الخليل الموحدة وهو .

١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠٠ ١٠ ١٠ ١٠٠ ١٠
٤ ٢ ٤ ٢ ٢ ٢ ٤ ٢ ٢، ٤ ٢

وفى هذه الدائرة يقول الدكتور طارق لو نظرنا إليها «نجد أن كتابة البحور المختلفة للشعر العربى ضمن هذا التسلسل ممكن دون الفواصل التى كانت فى طيف بحور الخليل» ؛ غير أنه يلاحظ أن الصيغة التى ترد فيها البحور فى الجدولين تشمل حالة واحدة فقط من البحر المقصود ولا تشمل بالطبع كافة أنواعها ولا الزحافات التى تصيبها . كذلك فإن الوزن (٤) قد وضع تحت (٢٢) والوزن (٨) تحت (٤٢) أو (٢٤) حسب الحالة وهو صحيح إيقاعيا»[١١] .

وهنا تأتى الغرابة ونلمس الإحساس بالنقص فى عمل الدكتور طارق . وكيف لا ودائرته تمثل صورة استعمالية واحدة من صور البحر . وارتضاء الاستعمال اساسا للدوران يلزم الدارس عدم الاكتفاء بصورة منه دون الصور الأخرى ! ولم تحدد الدائرة زحافى الإضمار والعصب ؛ لأنهما كما سبق أن بينت قد خرجا عن نظام الترقيم والضرب الذى ينتج فى التغيير الواحد حاصل ضرب الوحدتين اللتين حدث فيهما التغيير . وليت الأمر يقف عند هذا الحد فحسب ، لأن لنا فى هذه الدائرة وفى منظور الدكتور طارق كله عدة ملاحظات :

من هذه الملاحظات أن هذه الدائرة ليست دائرة بالمفهوم الدائرى المعروف حيث نعود إلى النقطة التى بدأنا منها . فالعود فى هذه الدائرة لا يرتبط بنقطة البداية كدائرة الوحدة لدى الأستاذ عبد الصاحب المختار . والحاصل هنا أننا أمام خطوط مستقيمة لا دوائر . وما أسهل الترقيم والرصد إذا كنا نعدّد مستقيمات لا

حصر لها . كيف وقع الدكتور طارق فى هذا مع أنه فى عرضه لطيف بحور الخليل حسب دوائره قال إن قصور التجميع لدوائر الخليل يرجع إلى ظهور الفواصل الشاغرة ؟ لقد رفض القطع فى دوران طيف البحور الخليلى ولم يستطع أن ينأى عنه فى دائرته أيضا ما دامت خطوطا مستقيمة .

ومن هذه الملاحظات أيضا أن المتحرك أضحت له القيمة الرئيسية فى الحساب الإيقاعى بينما توارى الساكن ولم نعد له القيمة الأولى وذلك فى حساب الدكتور طارق ، ومن هنا فلم يعد هناك فارق بين (تن تن) (١٠ ١٠) وتتن (١٠٠) لأن جماع الحركات فيهما واحد فالأولى تساوى (٢٢) والثانية تساوى (٤) أى حاصل ضرب ٢×٢ .

فلماذا فعل ذلك ؟ فعل ذلك كى تتقبل التفعيلة وبالتالى البحر إمكانات التغيير الداخلى - المزاحفة - وهى التى تخص ساكن الأسباب ؛ بيد أن هذه الحركية يعتورها حين الترقيم نقص كبير حين نعود بها إلى الإسكان وذلك بحذفها رقميا من خلال زحافى الإضمار والعصب .

لا يمكن أن يحكم على السكون بإهمال وهو الذى قد أصبح ضابط التفعيلة ، وضابط نغمتها فى الوتد المجموع ، وفى النهاية الشطرية وبخاصة فى الضرْب أى فى نهاية البيت . وإذا كان له هذا الضبط الإيقاعى فلماذا لا يكون له ثبات فى الترقيم يعطى له الأهمية التى هو مفصح عنها فى الإيقاع الشعرى . وعلى الدارس أن يدرك أن مدار الدنّة وتركيزها الزمنى يقف عند السكون لا الحركة . فعلى حين تحمل التاء فى «تن» قيمة زمنية يقصر مداها ، فإن رحابة السكون هنا الممثلة فى النون ينبىء عن مقدار زمنى موسيقى يفوق مقدار الحركة الممثلة فى التاء . ولنسمع صدى هذه التنة كى ندرك رحابة المدى الزمنى التى شملتها هذه النون ! أقول إن صفة الحركية فى النظام الإيقاعى تساويها إن لم تزد عنها قيمة السكون فالسكون ليس قيمة عدمية حين الرصد الإيقاعى .

ومن الملاحظات أيضا أن الدائرة لا تمثل توارد الزحاف ووجوده فى مكان سكون واحد ، كما كانت فى دوائر الخليل فإنك تضع يدك على ساكن سبب وتحاول حذفه لتجد أن هذا المكان ينبىء عن زحافات واردة ومقبولة ، مع اختلاف البحر الدائر . وهذا أمر غير حادث فى دائرة الدكتور طارق . فالزحاف مطلق لا قيد له ؛ وسر ذلك أن الزحاف لم يثبت على نظام دائرى إنما سجل فوق خط مستقيم .

والملاحظة التى تبدو غاية فى الأهمية . هى أنه فى عده الرقمى لم يتبع تتاليا معينا ، فقد رأى على سبيل المثال أن العدد ٤٢٢ + ٢٢٤ + ٤٢٢ يساوى : مستفعلن مستفعلن مستفعلن ؛ هذا مع كون الترقيم الأوسط مخالفا للأول والثالث . ومعنى ذلك أن الجمع يصح أيضا أن يأتى فى التفعيلة عكسيا . فكيف يستقيم هذا العدد الذى هو (٢٢٤) مع العدد (٤٢٢) فى دائرة يقصد بها الدوران فى اتجاه واحد !

لقد كنا نقبل ذلك لو أن العكسية وردت كاملة أى كان الدوران فيها بمنظوره العكسى يشمل تصور البحر من أوله إلى آخره ؛ إذ لو كانت العبرة بالتناسق الكلى لكان للمنظور المعكوس أن يسير معكوسا فى القطر كله . إن الدكتور طارق يقول إن الوزن (٤) قد وضع تحت (٢٢) والوزن (٨) تحت (٤٢) . وهذا مقبول منه ؛ لكنه حين يقول إن الوزن السابق (٨) الموضوع تحت (٤٢) يمكن أن يوضع تحت الرقم (٢٤) حسب الحالة ، أى حالة الدائرة ويصرّح بأن هذا مقبول إيقاعيا فهذا مالا يقبل منه إطلاقا ، بالرغم من أنه قدّ استخدم هذا الترتيب العكسى فى نماذج لا حصر لها فى دائرته كالرجز والسريع والكامل .

كيف يصح ما يقول به إيقاعيا ونحن ندرك أن تلك الأرقام التى جاء بها ما هى إلا تمثيل رمزى لقيم صوتية ؛ لأن رقما مثل (٤٢) إذا ساوى (فاعلن) فلا يمكن أن يكون مماثلا (٢٤) ذلك الرقم الذى يحكى (فعولن) . ذلك لأننا نعلم أن القيم الإيقاعية التى تساويها فاعلن تختلف تماما عن (فعولن) وعلى أساس من هذا

التخالف نشأ ما يسمى بالتشكيلات الإيقاعية المسماة بالبحور لدى الخليل . وأضحى بحر المتقارب الذى استخدم (فعولن) يفترق تماما عن بحر المتدارك الذى استخدم (فاعلن) . فكيف يخلط الترقيم بينهما مع أنه ليس إلا رمزا عليه أن يحكيهما ! وقد يبدو فى هذه الدائرة التى جاء بها قصور أساسه أنه لم يتخذ رؤية واحدة فى تشكيل البحور عليها . فلم يجعل النموذج المثالى أساسا لها كما فعلت دوائر الخليل ، ولم يجعل النموذج المستعمل وحده الأساس . فبحر فيها يأتى نموذجا مثاليا ، وبحر آخر يأتى مطابقا للاستعمال ، وبحر ثالث يحكى ندرة لأنه اتخذ صورة حكمَ الاستعمال عليها بالندرة . وهذا نوع من التردد يدل على عدم انسجام الدائرة ؛ ودليل ذلك التردد أنه حين استخدم للسريع صورة أساسها الانتهاء بفاعلن لم يقف عندها وحدها فى تطبيقه الذى جعله يورد استعمالا آخر للسريع فى ص ١٤٢ من كتابه وهى تلك الصورة التى يأتى فيها مشطورا .

لا أرى ذلك فإن فرقًا إيقاعيا واحدا فى كثير من الأحيان كان مقياسا للتفريق بين صورة بحر وصورة بحر آخر . ولولا هذه القيم الخلافية اليسيرة لتماثلت كثرة من البحور دون تدليل رقمى يجعل قيمة السكون الصوتية قيمة ثانوية .

ليست الدائرة ولا طيف بحور الخليل على حد تعبير الدكتور طارق بالشىء النهائى فبالإمكان كما يرى الدكتور رسم طيف آخر للبحور ودوائر أخرى للبحور . وهذا القول يدل على ذكاء ووعى من الدكتور طارق بمدى ما يعترى دائرته بل وفكرته من بعض الفجوات والعيوب . وإذا كان الدكتور طارق يعترف بهذا النقص . فما النتائج التى رأى أنه توصل إليها من خلال عمله الإبداعى ؟ يرى أن أهم ما توصل إليه البحث ما يلى :

( أ ) يمكن استعمال الأرقام الثنائية لإيجاد موازين الشعر العربى الذى فسر حدود وزنه الخليل وذلك بتمثيل المتحرك بالرقم الثنائى صفر ، والساكن بالرقم الثنائى واحد .

(ب) بالإمكان استعمال الأرقام العشرية التى تقابل الأرقام الثنائية فى كتابة أوزان الشعر العربى بصورة سهلة ومبسطة : فيقابل الثنائى (١٠) بالعشرى (٢) والثنائى (١٠٠) بالعشرى (٤) الخ .

(جـ) يمكن إعداد جدول لموازين الشعر العربى بالأرقام العشرية يسهل استعماله لكل من يدرس علم العروض . وبطريقة توجد موازين الشعر دون أدنى صعوبة . وهنا نسأل أية سهولة يريدها طارق الكاتب ؟

إن على من يتصور الصعوبة والسهولة من الناحية التعليمية أن يرجع إلى جدولى الدكتور طارق بفواصلهما الشاغرة ليتبين كم من جهد بصرى تحتاجه العين حتى تدرك بحرا عن طريق قطر من أقطاره . إن دوائر الخليل فى رأيى تفوق هذا الجهد يسرا وسهولة بالنسبة لدارسى العروض .

( د ) بالإمكان تمثيل الزحافات والعلل المستعملة فى علم العروض باستعمال الأرقام الثنائية ، وما يقابلها من الأرقام العشرية بصورة تسهل من فهمها . وحسب رأيى ما الفرق فى التصور حين نقول إنه بالإمكان أن (١٠ ١٠٠ ١٠) مساوية لـ (١٠٠٠ ١٠) ، أو نقول إن (فاعلاتن) يصح أن تزاحف وتأتى (فعلاتن) ! ولإحساسه بأنها تقف أمام تصور السريع عنده أدرجها ضمن ما يسمى بالرجز الذى لم تأت دائرته بهذه الصورة المدرجة .

إن الدكتور طارق لو جعل دائرته ممثلة للمستعمل حقا - وهذا أمر وارد فى حديثه - فإن أى دائرة يطلب منها هذا عليها أن تقوم بتمثيل العلل كاملة ؛ تلك العلل التى ينبىء عنها الاستعمال الشعرى . فما الذى جعل الدكتور طارق يلزم دائرته أن تجعل السريع منتهيا بفاعلن ، والهزج ممثلا بـ «مفاعيلن مفاعى» ، والخفيف على نحو «فاعلاتن مستفعلن فاعلا» . وما الذى جعله يلزم دائرته البسيط كاملا كما جاء نظام الخليل الدائرى ؟

لم يفعل ذلك فيما أظن إلا فرضية الأرقام من خلال حسبتها المعينة ، تلك التى وضعت على قطر الدائرة ، فجاءت بمثل هذه الصور من البحور .

لقد أكثر الدكتور طارق الحديث عن متماثلاته ، ورأى أن دائرته تنبىء عن التماثل بين البحور . والتماثل إن لم يكن ضابطه إيقاعيا فلا حاجة إلى حسبانه رقميا ، وإلا لأصبحت كل البحور التى فى دائرة واحدة لدى الخليل واحدة ؛ وذلك لتوازى أرقامها ؛ أى توازى عدد المتحركات والسواكن فيها .

ويبقى بعد ذلك أن الدكتور طارق فى تواضع علمى يقول «إن الجدول الذى سميناه بطيف البحور هو ذو فائدة أكاديمية فقط . فهو يظهر لنا ارتباط الإيقاع فى الشعر العربى لا غير ، كذلك الحال بدائرة البحور .. التى لا تزيد عن كونها تطويرا لكتابة الجدول [١٢] ففائدة الجدولين محدودة . وهى إثبات علاقة البحور ببعضها فحسب» [١٣] .

هل كل هذا المجهود من الوصول إلى نظام ترقيمى ، واعتبار الحركة أساس الإيقاع ، ورصد رؤية جدولية شاملة - كل هذا من أجل إثبات العلاقات الحاصلة بين البحور ؟! وهل كان الخليل ومن بعده من علماء العربية غافلين عن ذلك تماما؟

(هـ) بالإمكان استعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية فى إيجاد وزن موحد يربط كافة بحور الشعر العربى كلها يسمى طيف البحور ودائرة البحور . وكما أظن فإن هذا الإمكان به خلل ليس بالقليل ، والكاتب نفسه قد اعترف بقصور هذا النظام فكيف يسلم به نتاجا للبحث ؟!

( و ) باستعمال جداول موازين الشعر يمكننا إيجاد الخطأ إن وجد وتعيّن موقعه بالضبط ، وذلك من خلال العدّ الرقمى . وذلك فى رأيى أمر حادث فى التفعيلات أيضا .

( ز ) تبين جداول موازين الشعر العربى الزحافات المسموح بها كافة بصورة ميسرة تجعل من لا يعرف علم العروض يفهم الموضوع بصورة كاملة . ورأيى أن من لا يعرف علم العروض أصلا ليس بحاجة إلى معرفة الزحاف ؛ لأن الزحاف تحول فى إطار مثالى إذا لم يعرفه المتعلم بدءا فمن البدهى أنه لن يحتاج إلى ما تفرع عنه !

(ح) فسرت الأرقام الثنائية وما يقابلها من عدٍّ عشرى طريقة وزن بعض القصائد التى توهم خروجها على أوزان الخليل حين استعمل عددا ثابتا من الأحرف المتحركة فى أبيات وهو (١٠) ؛ مما جعل الأذن العربية تستسيغ هذه القصائد رغم اختلاف تفعيلاتها . وهذا فى رأيى تفسير رقمى فحسب . والأولى أن يحول إلى تفسير إيقاعى لنمثل له بعد ذلك بالمنظور الرقمى .

(ط) وكما صورت الأرقام الثنائية قصيدة خارجة عن نظام الخليل ؛ فإن بإمكانها أيضا أن تصور عديدا من موازين الشعر الأخرى ، كالبند وأشعار المولدين وأوزان الشعر الحر المعاصر الذى يلتزم بأصول الشعر العربى .

(ى) بالإمكان استعمال طريقة الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية لإيجاد أوزان الشعر باللغات ، وبخاصة اللغات الشرقية منها كالفارسية .. الخ وهذا أمر بدهى فى حسبانى ؛ لأن ذلك تمثيل للمنطوق الحركى بالترقيم . وعلى هذا لا يقف عند تمثيل أى شعر فقط . بل يصدق على أى كلام منطوق كما أتصور يمكن وضعه فى نظام .

عديد من النتائج توصل إليها الدكتور طارق فى كثير منها نظر . وتبقى نتيجتان أعتقد أنهما صلب هذا العمل . الأولى لم يفصح عنها الدكتور طارق إفصاحا كبيرا ، ولم تنل حظها من التفصيل والتقنين . والدرس العروضى فيما اعتقد فى حاجة ماسة إليها – وهى أن استعمال الأرقام الثنائية وما يقابلها من الأرقام العشرية التى استعملناها فى وزن الشعر العربى هى نفسها قيم الفواصل

الزمنية للاصطلاحات الموسيقية الحديثة مضروبة بالعدد (١٦) ؛ ومن هنا توجد رابطة بين الموسيقى والشعر ، ورابطة بين الموسيقى والتجريد الرياضى .

تلك مسألة ياليتها كانت بيت القصيد حيث يتحول بها الأمر إلى ربط الموسيقى بالإيقاع الشعرى .

أما الثانية وهى أساس هذا العمل الذى يحق للدكتور طارق أن يفتخر به فهى المتصلة بإمكان استعمال جداول موازين الشعر العربى المعدة فى إعداد برامج كاملة ، لاستعمالها فى الحسابات الالكترونية ، وتحكيم ذلك الحساب فى التدليل على صحة وزن ما أو عدم صحته . إن استعمال الحسابة الالكترونية كما يقول الدكتور طارق فى وزن الشعر العربى لهذه الأبيات «أول محاولة من نوعها»[١٤] ويتمنى أن يتمكن من إعداد برامج كاملة لكافة الجداول التى جاء بها .

أمر رائع شريطة أن تتجنب الأرقام ما وقعت فيه من إغفال تام لصور الإيقاع الشعرى . وأخيرا .. فجهد الدكتور محمد طارق الكاتب جهد علمى جديد وحسب محاولته أنه توصل فيها إلى كثير من الأفكار الصائبة بخصوص الإيقاع الشعرى . وأنه حاول لمّ الجزئيات فى أمور كلية تسلم إلى توحد النظام . وأنه رغم ما ورد من بعض نقص لم يغفل فى إطار البحر التغييرات الحاصلة به ، فقد دلّ عمله بصورة ما على مواطن العلة الملاحظة فى تصوره الدائرى . وهذا أمر لم نجده فى الدراسات التى تناولت الدوائر بالدرس . فحين يقف على مفاعى أو فاعلن أو فاعلا فى دوران البحر ، فهذا يحقق وجود العلة على نطاق الدائرة . يضاف إلى ذلك يسر الترقيم الذى جاء به دالا على الصورة المثالية ومزاحفها . فحين ترقم فاعلاتن ب (١٠ ١٠٠ ١٠) فإن ترقيمها بـ (١٠٠٠ ١٠) دليل على تحولها إلى فعلاتن . وهذا الترقيم لم تستطع محاولة الدكتور المستجير التى درسناها قبل هذه المحاولة أن تقوم بمثل ما قامت به فى تحديد التغير الداخلى . وأخيرا نستطيع أن نقول إن يسر هذا النظام الترقيمى يجعل الحاسب الآلى خاضعا له دون التواء أو تعقيد .

# الهوامش

(١) موازين الشعر العربى باستعمال الأرقام الثنائية . د . محمد طارق الكاتب - البصرة الطبعة الأولى سنة ١٩٧١م .

(٢) هناك نظام رياضى لتحويل الأرقام العشرية إلى ثنائية وكذلك العكس جاء به الدكتور طارق الكاتب على النحو التالى :

إذا أردنا أن نحول الرقم العشرى ٢٣٣ إلى - رقم ثنائى اتبعنا الخطوات الآتية :

الخطوة الأولى : ٢٣٣ ÷ ٢ = ١١٦ والباقى (١)

الخطوة الثانية : ١١٦ ÷ ٢ = ٥٨ والباقى صفر

الخطوة الثالثة : ٥٨ ÷ ٢ = ٢٩ والباقى صفر

الخطوة الرابعة : ٢٩ ÷ ٢ = ١٤ والباقى (١)

الخطوة الخامسة : ١٤ ÷ ٢ = ٧ والباقى صفر

الخطوة السادسة ٧ ÷ ٢ = ٣ والباقى (١)

الخطوة السابعة ٣ ÷ ٢ = ٣ والباقى (١)

الخطوة الثامنة ١ ÷ ٢ = صفر والباقى (١)

فى هذه القسمة حللنا الرقم العشرى بالقسمة على اثنين دائما وبواقى القسمة تأخذ رقم (١) وبكاتبة الناتج من اليمين إلى اليسار يكون المقابل (١١١٠١٠٠١) . وإذا أردنا العكس أى تحويل الثنائى إلى عشرى كان ما يلى :

أن نكتب أولا الرقم الثنائى ونؤشر فوقه وتحته بقدر عدد الخطوات لكل عددين متتالين ابتداء من اليسار إلى اليمين ، وفى الخطوة الأولى نأخذ الرقم الموجود فى أقصى اليسار ونضاعفه ثم نضيف إليه الرقم الثانى من اليسار ، وفى الخطوة التالية نضاعف ناتج الخطوة الثانية ونضيف إليه الرقم الرابع وهكذا .

الرقم الثنائى (١١١٠١٠٠١) خطوات تحويله :

الأولى ١ × ٢ = ٢ ثم ٢ + ١ = ٣

الثانية ٣ × ٢ = ٦ ثم ٦ + ١ = ٧

الثالثة ٧ × ٢ = ١٤ ثم ١٤ + صفر = ١٣

الرابعة ١٤ × ٢ = ٢٨ ثم ١٨ + ١ = ٢٩

الخامسة ٢٩ × ٢ = ٥٨ ثم ٥٨ + صفر = ٥٨

السادسة ٥٨ × ٢ = ١١٦ ثم ١١٦ + صفر = ١١٦

السابعة ١١٦ × ٢ = ٢٣٢ ثم ٢٣٢ + = ٢٣٣

وهكذا حصلنا على المقابل العشرى راجع موازين الشعر العربى .. ص ٢٦ - ٢٩ .

(٣) موازين الشعر العربى ص ٤١ .

(٤) السابق ص ٥٥ .

(٥) السابق ص ٥٦ .

(٦) الجدول منقول من موازين الشعر ص ٦٨ .

(٧) نهاية نظرية لأن واقعها فى العروض مفاعلن ؛ ومن ثم فترقيمها (٤٤) وليس كما جاءت (٢٢٤) .

(٨) دائرة التبريزى لا ترسم على أساس خط واحد من المركز وإنما ترسم عدة دوائر قرب المركز على قدر البحور الموجودة فى الدائرة وعلى قدر بدايات هذه البحور والدائرة موجودة فى كتاب الكافى فى العروض والقوافى للتبريزى تحقيق الحسانى عبدالله - مايو سنة ١٩٦٦ مجلة معهد المخطوطات العربية ص ١٢٧ . ولنا ملاحظات حولها تناولناها فى رسالتنا للدكتوراه والتى بعنوان «الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى دراسة وتقويم» هذه الملاحظات فى ص ٦١ وما بعدها من الرسالة .

(٩) موازين الشعر العربى ص ٨٣.

(١٠) السابق ص ٨٣ .

(١١) السابق ص ١٧١ .

(١٢) أى جدول طيف البحور للخليل .

(١٤) السابق ص ٢١٥ .

# قراءة فى إيقاع
# مُخَلَّع البسيط

الدارس لرؤية الخليل بن أحمد الإيقاعية ، عليه أن يدرك أن هذه الرؤية نتاج أمرين يمثلان وجهين لعملة واحدة .

الأمر الأول مؤداه أن لمنظور الخليل نظامًا مثاليًّا ، يتمثل فى فكرة الشمول التى راودته هنا ، وفى رؤاه التقليبية التى أنشأ بها نظامه المعجمى .

والأمر الثانى مؤداه أن منظور الخليل أبقى الاستعمال الواقعى دليلاً من دلائل فهم إيقاعه ؛ بما أظهره من تغييرات ممثلة فى الزحافات والعلل والجزء والتمام والشطر والنهك ... إلخ ؛ ومن هنا فإن فهم هذا الإيقاع يحسب بجماع المنظورين ، جانب المثال وجانب الاستعمال .

من أجل ذلك فإنّ حديثًا عن ظاهرة يقال بأنها تخرج عن إطار الخليل لن يحكم عليها بخروج إلا لو كانت مخالفة للمنظورين السابقين معًا . وعلى الدارس أن يتفهم العلاقات بين صور الإيقاع قبولاً ورفضًا من خلال الجانبين : الجانب المثالى والجانب الاستعمالى .

ولأن عمل الخليل الإيقاعى الإبداعى يشمله التمكن والاقتدار ؛ فهو بحاجة إلى دراسات تظهر وتوضح عطاء وقدرات هذا العمل . وأيّة إضافة لحقل العروض أيًّا كان مسارها تعتبر إسهامًا مشكورًا فى توضيح عمل الخليل .

من هذا الإحساس جاءت متابعتى لبحث منشور فى مجلة الفيصل العدد (٤٨) الصادر فى جمادى الآخرة سنة ١٤٠٤ هـ عن بحر جديد لم يلتفت إليه العروضيون وهو «مخلع البسيط» . الذى تعددت صوره وإمكاناته ؛ مما حدا بكاتب هذا البحث الدكتور محمد الطويل أن يعتبره بناء مستقلاً . والقارئ لمقال أخى الدكتور يدرك أن النقاط التى حاول التوصل إليها ما يلى :

١ - مخلع البسيط بحر مستقل قائم بذاته . ويتأكد هذا الاستقلال على أساس أن المقارنة بين صور بحر البسيط والمخلع تثبت خلافًا وفارقًا ، وبناء على أن كل بحر له مجموعة من الصور لا تأتى بأنماط مختلفة كتلك التى جاء بها المخلع قياسًا على صور البسيط الأساسية . وقد كان الإحساس بهذا الانفراد بين المخلع والبسيط حسب تصور الدكتور مؤكدًا من خلال إحساس حازم القرطاجنى باستقلال هذا البحر فى تصوره عن البسيط .

٢ - أدرك البحث أن للمخلع من خلال الاستعمال الشعرى ست صور ؛ بناء على المقابلة بين التفعيلة النهائية للشطر الأول ، ولأختها فى الشطر الثانى . وهذه الصور هى :

| | |
|---|---|
| فعولن | فعولن |
| فعولن | فعولْ |
| فعولن | فعلْ |
| فعلْ | فعولن |
| فعلْ | فعولْ |
| فعلْ | فعلْ |

٣ - خلص البحث إلى تأكيد هذه الصور من خلال استعمال شعرى كانت ركيزته فى الصور التى التفت إليها ترجع إلى الموشحات ، وإلى الشعر الحديث . وفيما اشتهر - إلى شعر المولدين ومَنْ قبلهم .

٤ - أكّد البحث فى النهاية أن جماع هذه الصور التفات جديد فاق تصور العروضيين ؛ ومن ثمّ حق له أن يعنون بمخلع البسيط «بحر لم يلتفت إليه العروضيون» . وحاول صاحب البحث إثبات أن بحثه صاحب التصور الأشمل .

نقاط بناها البحث ، وغيرها ليس بالقليل . وهى نقاط تثير نقاشا يدور بين الاعتراض والقبول ؛ مما دفعنى أن أحاول قراءة هذا البحر الإيقاعى ؛ لألمس من خلال هذه القراءة تصورى للمخلع ؛ وكى يتم للقراءة وضوح المسار سوف أحاول توجيهها فى نطاق الأمور الآتية :

- مخلع البسيط وموقف العروضيين منه .
- مخلع البسيط بين نظام الخليل وقيم الاستعمال .
- حازم ومخلع البسيط .
- الموشحات ومخلع البسيط .
- عبيد بن الأبرص وإرهاصٌ بهذا المخلع .

فإلى كل نقطة من هذه النقاط نسجل حولها أصداء قراءتنا .

**أولاً : مخلع البسيط وموقف العروضيين منه :**

اعتبر المخلع صورة سادسة للبسيط كان أساسها :

مستفعلن فاعلن مستفعلْ

فى الشطرين الأول والثانى ، وقد كان الشاهد الدال على هذا الأساس فى كتب العروضيين [1] :

**مـا هـيّـج الشـوق مـن أطـلال ... أضـحت قـفـارًا كـوحـى الـواحـى**

وحين لزمت هذه الصورة خبن «مستفعلْ» ، بأنْ تحولت فى النهاية إلى «متفْعل» - كان هذا حدّ المخلع عند العروضيين كما يقول الشاعر :

**يـديـر فـى كـفـه مـدامًـا ... ألـذ مـن غـفـلـة الـرقـيـب** [2]

وكما قال فيه ديك الجن[٣] :

قلت له والجفون قرحى ... قد أقرح الدمع ما يليها

ومع التزام الخبن أمكن لهذه الصورة حين ضمت للبسيط ، أن تحسب صورة سابعة من صوره . وقد فطن العروضيون لصورة أخرى من المخلع تنتهى بفعلْ عروضًا ، وفعولن ضربًا ، وهى الصورة الرابعةَ فى التفات الدكتور محمد الطويل . هذه الصورة وإن حكم عليها بالشذوذ عندهم ، فالشذوذ قرين الاستعمال ، وليس شذوذًا ترفضه نظرية الخليل . كما أن الحكم بالشذوذ فيما أرى لا يمكن أن يكون نفيًا لوجود الصورة . يقول ابن القطاع مدللاً على هذه الصورة : «وشذّ عن العرب فى عروضه الثالثة حذفها مع الخبن والقطع شاهده :

إنّ شواءً ونشوةً ... وخبب البازلِ الأمونِ» [٤]

والبيت من مقطوعة لسلْم بن ربيعة استشهد بها الدكتور الطويل .

هذا الشذوذ الاستعمالى فى نظر ابن القطاع حاول صاحب «مفتاح العلوم» أن يبرر وجوده النظرى قائلاً : «وفعولن هنا فى العروض لما أشبه عروض المتقارب من مسدّسه حذفه من قال :

إن شواءً ونشوةً ..» [٥]

وكأنه يريد أن يقول أيضًا إن «فعولن» حين جاءت نهاية المخلع بعدت صلتها عن أصلها «مستفعلن» باعتبارها «متفْعل» . وأصبحت فى الإحساس موصولة بالمتقارب ؛ يجرى عليها هنا ما أمكن أن يجرى على فعولن التى للمتقارب من حذف ؛ لتصبح فى النهاية «فعو» .

لم يقف أمر الدارسين عند الصورة المشهوره للمخلع وحدها - فقد بان الإحساس بصور أخرى . وها هى الصورة التى أفصح عنها سلم بن ربيعة فى أبياته

تُدرك لدى الدارسين ؛ ومع أن الدكتور الطويل نفى الإحساس بها عند الدارسين؛ حيث قال فى مجال التعليق عليها مستدلاً بقول التبريزى فى شرح الحماسة : «هذه الأبيات خارجة عن العروض التى وضعها الخليل بن أحمد وما وضعه سعيد بن مسعدة» وكذلك قال المرزوقى[٦] - فإن الإحساس بوجودها قائم كما رأينا من حديث ابن القطاع وصاحب مفتاح العلوم ، وقد فطن إليها المرزوقى أيضًا الذى ألبسه الدكتور الطويل حيرة لم تكن لديه ؛ لأن الرجل لم يقل بمثل ما قال به التبريزى . فقد كان واضحًا حيث قال فى شرحه للحماسة : «هذه المقطوعة خارجة عن البحور التى وضعها الخليل بن أحمد ، وأقرب ما يقال فيها أنها تجىء على السادس من البسيط وليس هذا موضعًا لبسط الكلام فيه»[٧] .

فالمرزوقى يقرب الصورة من البسيط أى من مخلعه . وكان بوسعه أن يدلل على ذلك ؛ بيد أن ضيق المقام جعله يكتفى بهذا الإحساس . فلم يكن تصوره كالتبريزى كما رأينا .

وقد كان لدى الدارسين أيضًا إحساس بالصورة الثانية ؛ التى تأتى فيها العروض «فعولن» والضرب «فعولْ» ، والتى كان منها نصّ ابن زمرك الذى كان محل استشهاد الدكتور الطويل . ففى هذه الصورة فطن محقق كتاب «نفح الطيب» إلى أنها وأمثالها من مخلع البسيط ؛ حين قال فى هامش كتاب نفح الطيب جـ ٧ ص ٢٤٠ «فى الأزهار : وقد عنّ لى أن أذكر جملة من موشحاته لغرابتها ولأن جل ما وقفت عليه منها ينخرط فى سلك العرب إذ أكثره من مخلع البسيط» . وقد احتاج الدكتور إحسان عباس محقق نفح الطيب إلى الرجوع لأزاهير الرياض للمقرى ؛ مع أن المقرى فى نفح الطيب بعد صفحات من هذا الهامش قليلة يقول صراحة :

«وقال من المخلع فى الشفاء :

فى طالع اليمن والسعود ... قد كملت راحة الإمامْ»[٨]

كان هنا كما رأينا التفات لتغيرات طارئة على المخلع ، لم توضع عند العروضيين صورًا مستقلة ؛ لأنها أصبحت قرينة ندرة أو قرينة فن له إيقاع خاص كالموشحات . أما الإحساس بانفراد المخلع تمامًا عن البسيط فمسألة أمرها وارد قديمًا ؛ ولعل حازمًا يكاد يكون وحيدًا حين حاول إيجاد مبرر لهذا المخلع خارجًا عن نطاق الاعتماد على الشاهد الواحد ؛ لالتقاطه وجعله دليلاً غفلاً لا يقام له أمر من تفسير أو تحليل .

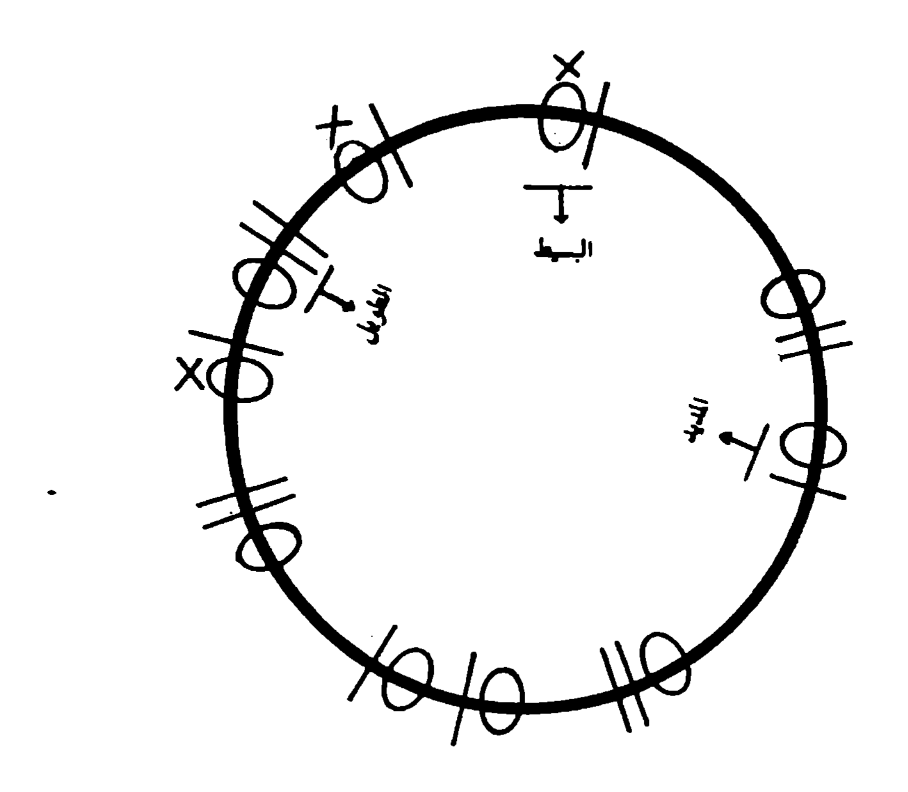
**ثانيًا : المخلع بين نظام الخليل وقيم الاستعمال :**

ونعنى بعلاقة المخلع بالنظام ، أنه صورة مجتزأة من علاقة إيقاعية برزت لبحر البسيط ، وهذا أمر لم ينفرد به المخلع عن بقية المجزوءات ، التى كانت اقتطاعًا من النظام ؛ كحال المجزوءات فى البسيط والخفيف والكامل إلخ من صور البحر المثلى .

ونعنى بقيم الاستعمال ما نطقت به الفاعلية الشعرية ، من التزام تصور معين لطول هذا الوزن . وما كان من أمر التغييرات من إجراء زحاف مجرى اللزوم ؛ مع أن النظام كان يحكم بجوازه ، ومن منع المزاحفة فى صورة كان النظام يقبل وجودها ، وما كان من أمر الاقتطاع النهائى الذى أفصح عن اقتطاع حدا بمستفعلن أن تأتى على نحو :

مستفعلْ - متفعلْ - متفْ - متفْعْ

وكى تبدو هذه العلاقة واضحة ، نحاول بيان علاقة المخلع ببحر البسيط من خلال دائرته التى وعاها الخليل . وقد حوت هذه الدائرة فيما حوت بحر البسيط على النحو التالى :




ومعلوم أن هذه الدائرة حوت فك بحور ثلاثة مستعملة ، هى الطويل والبسيط والمديد . وعلامة (×) على سواكن الأسباب دليل على قبول المزاحفة فى إطار البحر يبينها حد الدوران . فوحدتا البسيط مستفعلن وفاعلن يجرى على ساكن السبب الخفيف فيهما التغيير ؛ فتتحول «فاعلن» إلى «فعلن» . وتتحول «مستفعلن» إلى مستعلن أو متفعلن ، أو إلى متعلن نادرًا ؛ وهنا نستطيع القول بأن نظام الدائرة حوى فى إطاره إمكانات للتغيير الداخلى ثابتة ؛ حيث أباح رؤيتى فاعلن السابقة ، ورؤى مستفعلن كما رأينا .

هذا هو دور النظام فماذا كان عطاء الاستعمال فى هذا البحر ؟

مكنت الفاعلية الشعرية أن تطور لها أطوالاً من هذا الوزن ؛ بناء على الاقتطاع الأخير . فأباحت حذف تفعيلة من نهايتى العروض والضرب ، وأضافت إلى هذه الإمكانة أن تبقى على التفعيلة السابقة كما هى على حد «مستفعلن» ، أو

أن تقطعها بأن تأتى مستفعلْ أو مستفعلان ضربًا فقط . أو أن تأتى عروضًا وضربًا فى صورة متفْعلْ ، وهى الصورة التى أوضحت المخلع .

هذا ما يخص الطول النهائى . فما الذى أحدثته فاعلية الاستعمال ؟

أباحت فى أطر البسيط أن تراوح بين استخدام فاعلن وفعلن . وهذا ما سمح به النظام ، حيث ثبت قبول المزاحفة على سواكن الأسباب ؛ ولما أرادت إفراد إيقاع للمخلع ، استخدمت إمكانة واحدة لفاعلن سمح بها النظام ولم يرفضها . والفارق بين اعتبارها استعمالاً واعتبارها نظامًا ، أن الاستعمال فرض قيمة واحدة هى «فاعلن» ؛ على حين أن النظام مكّن كما قلت لوجود قيمتين هما فاعلن وفعلن ؛ ومن ثم أضحى وزن المخلع :

مستفعلن **فاعلن** متفعلْ

وللبحر أن يقتطع من أطواله فى حدود ما يسمح به النظام بأن يأتى بمتفعْ تارة ، أو متفْ تارة أخرى ؛ شريطة ألا يحدث هذا الاقتطاع تداخلاً أو شبهة تداخل فى صور إيقاعات أخرى ، وإلا لأصبح الاستعمال منتجًا لخليط بين إيقاعين ، لكل منهما سمته الذى يخالف سمت الآخر ؛ هذا بالإضافة إلى بقاء التفعلية الوسطى تامة بغير تغيير حتى يمكن معها القول بأنّ :

**فاعلن تمام المخلع(*) :**

كى لا يكون التزام فاعلن مسألة عشوائية فى نطاقِ المخلع - علينا أن نتصور

---

(*) توقف الدكتور إبراهيم أنيس فى كتابه موسيقى الشعر ص ٩٨ حول أبيات لأبى العتاهية اعتبرها ثورة على قواعد العروضيين ، جاعلاً هذه الأبيات تعطى تصورًا جديدًا لوزن المنسرح ما عهده الدارسون من نظام المنسرح . هذا التصور هو الانتهاء «بفعْلن» بدلاً من مستعلن . والأبيات التى جاء بها هى :

اللــــــه أعــــلـــى يـــدا وأكْـــبـــرْ     والـــحـــق فـــيـــمـــا قضـــى وقـــدّرْ =

ما تحدثه إمكانة التغيير فى نطاق هذا الوزن . ومع إدراكنا لفوارق النهايات بين التفعيلات ، فإن الناظر بإمكانه أن يتصور ما يلى :

ما الذى يحدث لو أن هذه التفعيلة جاز زحفها بحذف ثانيها الساكن وأصبحت فَعِلن ؟ لو حدث لها ذلك لأمكن أن يقع المخلع وقتها فى إطار بحر الكامل إذا سلمت مستفعلن الأولى - وهذا وارد - من الزحاف ؛ لأن جماع البيت من خلال عد المتحركات والسواكن سوف يكون على النحو التالى :

مستفعلن (/ ٥ / ٥ //) - فعلن (///٥) - متفعل (//٥/٥) .

وهذا بإمكانه أن يكون جماعًا لمجزوء كامل يصل إلى :

مُتْفاعلن          متفاعلاتن

ومعلوم أن جزء الكامل تعتريه زيادة تسمى ترفيلا . وبقية أُطر المخلع تسير بمزاحفة فاعلن وفق نمط الكامل ؛ لأن : مستفعلن فعلن متفْعْ ؛ يمكنها أن تكون : مُتْفاعلن متفاعلان ؛ حيث لحق التفعيلة الأخيرة ما يسمى بالتذييل ؛ ولأن : مستفعلن فعلن متف أيضًا ؛ يمكنها أن تكون : مُتْفاعلن متفاعلن . وهى صورة لمجزوء كامل لم تلحق نهايته زيادة .

يحس الدارس بهذا الخلط وقتها ، مع إحساس بأن سكتة فى نهاية «فعلن» توحى بها سكتة الفاصلة فى تفعيلة متفاعلن . التى للكامل ؛ وبذا فقد كادت سكتات الكامل أن تقرب من سكتات المخلع حين مجىء فاعلن مخبونة ؛ وهنا

= وليس للمرء ما تمنَّى          وليس للمرء ما تخير
هوّن عليك الأمور واعلم          أن لها موردًا ومصدر
واصبر إذا بليت يومًا          فإن ما قد سلمت أكثر

والناظر إلى هذه الأبيات ، والمدرك بأن ثبات «فاعلن» دون مزاحفة سمة من سمات مخلع البسيط ، يعلم أن أبيات أبى العتاهية لا تمثل ثورة ، ولا يمكن وصلها بالمنسرح ، وإنما تُعد من قبيل مخلع البسيط الذى وزنه : مستفعلن فاعلن فعولن . هذا مع وجود خطأ فى البيت الأخير .

أحسب أن مميز البحر لا يقف فقط عند تعداد متحركاته وسكناته ، وإنما مميز الإيقاع ما يحويه بحره من سكتات ؛ ومن هنا يحق لنا القول بأنّ :

**سكتات المخلع ثلاث :**

ورد إيقاع البسيط مشكلاً من أربع وحدات ، تؤذن كل وحدة بسكتة تعقبها . وعندما تحول تام البسيط إلى مجزوء أضحت تفعيلاته ثلاثًا ، فى نهاية كل تفعيلة سكتة كتلك التى وردت فى نظام البحر التام . ومهما حدث للتفعيلة النهائية من ضمور - فإنها لا تصلح خليطًا ممتزجًا بما قبلها ؛ وإلا لكان لبتر فعولن فى بحر المتقارب ، وصيرورتها إلى «فعْ» أن يتحول إلي مزيج يختلط واديه بوادى التفعيلة السابقة وهى «فعولن» ناسيًا حد السكتة السابقة ؛ وبذا يصبح الإيقاع المفترض حينئذ :

فعولن فعولن مفاعيلن

ومع قبول زحاف فعولن وهو القبض فإن تصور الخلط يأتى :

بفعولن فعولن مفاعلن

ومعنى ذلك أننا أشركنا فى إيقاع المتقارب إمكانية تقرب نهايتها من الطويل ، كما لو جئنا بمفاعيلن التى يعنّ لها قبض أضحى متصورًا بوجود «مفاعلن» ؛ وعلى هذا نقول إن إيقاع البحر إذا أردناه إيقاعًا متفردًا - عليه أن يبقى على حد سكتاته واضحًا ؛ ومن هنا فإن سكتات المخلع ثلاث :

مستفعلن × فاعلن × متفعل ×

وأى مزج لحدود هذه السكتات خلطُ لا يجد له مبررًا من الناحية الإيقاعية . لقد اعتبر حازم القرطاجنى - ولنا حديث معه - إطار المخلع مشكلاً من تفعيلتين هما : مستفعلاتن × متفعلاتن .

ومعنى ذلك أنه أوجد داخل الوزن سكتتين ، **سكتة وسطى وأخرى نهائية** ؛ ومعناه أيضًا أنه أوجد إيقاعًا مركبًا ، هو خليط بين تفعيلتين الأولى تساعية والأخرى ثمانية . وإذا كان لنا الحق أن نجعل المزج بين التفعيلات دونما حاكم من قيم النظام والاستعمال أساسًا واردًا لا غبار عليه - علينا أن نتصور المزج لإيقاع المخلع منتجًا التصورات التالية :

علينا أن نخلط صورة المخلع التى هى : مستفعلن × فاعلن × متفعل × ونحولها إلى جماعٍ أساسه :

مستفعلن × فاعلن ف × عولن

وهو جماع يجرى إلى بحر المنسرح ؛ لأنه يكون حينئذ :

مستفعلن × مفعلات × مستف ×

ويصبح وزن المخلع على هذا الإساس إمكانة من إمكانات بحر المنسرح . وأن تذهب «مستفعلْ» التى فى سادس البسيط مع تمام «فاعلن» إلى وادٍ جديد لا يبتعد عن وادى حازم ؛ حيث تتحول :

مستفعلن × فاعلن × مستفعلْ ×

إلى : مستفعلاتن × مفاعيلاتن ×

وتكون الموازنة قد تحققت بين وحدتين اتفقتا كمّا ؛ لأنهما تساعيتان . ومن الممكن أيضًا أن تتحول هذه الصورة حين تخبن فيها «فاعلن» إلى بحر المجتث[٩] ؛ لأن :

مستفعلن × فعلن × مستفعل ×

تتحول حينئذ إلى :

مستفعلن × فعلاتن × مستف×

وقد نقول وقتها كما قال زميلنا الدكتور الطويل بأن المجتث له صورة لم يلتفت إليها العروضيون هى : مستفعلن فعلاتن مستف ؛ ما دمنا قد سلمنا بأن اقتطاع البسيط هنا لا علاقة له ببقية صوره .

ليس هذا فحسب ، فبإمكاننا أن نطور خليطًا من هذا المجتث الذى هو :

مستفعلن فاعلاتن

لنقول إن هذا الكم جماع للتفعيلات التالية :

مستفعلن فاعلن فعْ

وليس هذا بغريب ؛ فقد جرى لفعولن بتر فى المتقارب ؛ وما دامت تمثل هنا وحدة لا علاقة لها بوحدة البسيط «مستفعلن» ، فوجودها على هذا النحو فى الوزن السابق جائز ؛ وبذا يحق لنا تصور المجتث مخلعًا ، ونكون قد أضفنا للمخلع إمكانة جديدة لم يلتفت إليها العروضيون ، يمكن وضعها فى إطار حازم أيضًا على نحو مستفعلاتن متفعل .

للإنسان أن يتصور تجميعًا لحركات وسكنات فى تشكيلات ، ولكن أنّى لهذه التشيكلات أن تخضع لنظام إيقاعى يعطيها حق التفرد !

إن هذا التداخل إن سمحنا به يفتح باب كل بحر للبحور الأخرى ؛ لتصبح أوزان الشعر فى النهاية خليطًا لاضابط له .

نظام الخليل فرض تفعيلات تكونت من أسباب وأوتاد ، وقد فرق هذا النظام بين إيقاع وحدتين ، وحدة الوتد المجموع ووحدة الوتد المفروق ، وكون من خلال هذه الوحدات التى جاء بها وحدات أكبر تسير وفق نظام تماثلى أو تركيبى أو تجاوبى ؛ مع اعتبار وحساب دور السكتة على أنها قيمة إيقاعية . فإذا قال النظام إن الكامل مكون من :

متفاعلن × متفاعلن × متفاعلن

فليس معنى ذلك أن نقول إنه مكون من :

فعلن × مفاعلتن × مفاعلتن × علن

لأن التصور الأول يفصح عن سكتتين داخليتين ، بينما التقسيم الجديد يعطى إمكانة لثلاث سكتات داخلية . وهذا أمر لم يرد فى النظام الإيقاعى للكامل . وإذا قال النظام بأن المنسرح جماع ثلاث تفعيلات تكون التفعيلة الوسطى فيه مفروقة الوتد . على نحو :

مستفعلن × مفعولات × مستفعلن

فليس بالإمكان الإتيان بخليط جديد أساسه :

مستفعلن مف × عولات مستف × علن

أى : مستفعلاتن × مستفعلاتن × متف

لأن الواقع الشعرى والنظام رفضا ذلك ؛ حيث ألزما سكتة عقب الوتد المفروق فى صلب المنسرح لا يمثلها هذا الخليط ؛ هذا بالإضافة إلى مكان السكتات فى هذا التصور الذى يختلف تمامًا عن تصور النظام للمنسرح . على أنماط التغيير كما أرى ، أن تتحرك فى الأبعاد الإيقاعية التى رادها الخليل من خلال ما أثاره شعر العرب ، الذى لم يبتعد عما راده الخليل وتصوره لهذا الشعر .

إن مخلع البسيط حين يحكم وزنه بورود سكتتين داخليتين على أساس :

مستفعلن × فاعلن × فعول

فإن الواقع الاستعمالى يكاد يحس بهذه السكتات تمامًا ، وقد أحس ابن الرومى بها حين قال :

وجـهك يـا عـمـرو فـيـه طـولُ وفـي وجـوه الـكـلاب طـول

مسـتـفـعـلـن فـاعـلـن فـعـولُ مسـتـفـعـلـن فـاعـلـن فـعـولُ

بـيـت كـمـنـحـاك لـيس فـيـه مـعـنـى سـوى أنـه طـبـولُ

فـقـد أثبت ترنيمه وإنشاده حد السكتات . وكان لديه الإحساس بأن التفعيلات تقنينات إيقاعية تكاد تشبه قرع الطبول . ولست أدرى ! كيف حق لحازم أن يخرج عن نظام الخليل ليضع المخلع فى تفعيلتين فقط ، وهو القائل :

«فإنما يستنبط الشىء من معدنه ويطلب من مظنّته» ! فكيف ندّ بالمخلع عن معدنه وهو البسيط ! أليس بغريب أن يفترض تفعيلتين لا توحيان بمحاكاة أصل ، وهو القائل أيضًا :

«ويجب فى محاكاة أجزاء الشىء أن ترتب فى الكلام على حسب ما وجدت عليه فى الشىء لأن المحاكاة بالمسموعات تجرى من السمع مجرى المحاكاة بالمتولنات من البصر . وقد اعتادت النفوس أن تصور لها تماثيل الأشباح المحسوسة ونحوها على ما عليه ترتيبها فلا يوضع النحر فى صور الحيوان إلا تاليًا للعنق وكذلك سائر الأعضاء»[١٢] .

حديث كهذا يُفرض مؤداه أن ينسب المخلع للبسيط حسب ما وجد عليه ، وأن يأتى مماثلاً لترتيب ما تمثل فيه حد البسيط ، فلا خلط لنحر فى مكان عنق! وكلام حازم يثبت أن له فى المخلع تصورًا خاصًا . وعلينا أن نقوم بفهم وقراءة هذا التصور .

**ثالثًا : حازم ومخلع البسيط :**

يقول حازم فى المخلع : «لكن الناس قد نسبوا الوزن الذى صلح عندنا أن يكون ضربًا ثانيًا من المجتث إلى البسيط فلنسامحهم فى ذلك. وحكم مخلع البسيط الذى تجىء نهاياته على مثال مفعولن هذا الحكم وكلاهما صالح أن ينسب إلى المجتث»[١٣] . وهذا حديث معناه أن الصورة السادسة للبسيط وهى :

مستفعلن فاعلن مستفعل ما هى إلا :

مستفعلن فاعلاتن مستف ؛ أى أنها يمكن أن تكون تصورًا من تصورات المجتث .

ويتابع حازم حديثه قائلاً : «فأما الوزن المضارع لهذا المخلع وهو الذى اعتمد ، المحدثون إجراء نهاياته على مثال فعولن . فليس راجعًا إلى واحد من هذه الأوزان وإنما هو عروض قائم بنفسه مركب شطره من جزأين تساعيين على نحو تركيب الخبب وتقديره مستفعلاتن مستفعلاتن»[١٤] .

وحديثه هنا يبتعد بالمخلع عن البسيط ، مع تصور وحدات له تردُ جديدة على التفعيلات العروضية ؛ لأنها وحدات تساعية . ويوحى بانتقال سادس البسيط إلى المجتث . وإذا كان حازم قد أباح نسبة البسيط للمجتث ، فلماذا لم يستطع نسبة هذه الصورة إلى المنسرح ؛ لتصبح :

مستفعلن × مفعولات × مستف × !

ولا يمكن أن يكون إحساس فرق الوتد فى المنسرح هو سر ابتعاد المخلع عنه ؛ لأن تصور البسيط السابق فى إطار المجتث ؛ ألغى فرق الوتد المتصور أيضًا فى (مستفع لن) . لقد ألزم حازم خبن «مستفعلاتن» والوصول بها إلى «متفعلاتن» . فما تبرير ذلك الإلزام ؟

يوضح ذلك قوله : «وكأنهم يلتزمون حذف السين من الجزء الثانى لأن السواكن فى كل وزن إذا توالى منها أربعة ليس بين كل ساكن منها وساكن إلا حركة تأكد حذف الساكن الثالث وحسن الوزن بذلك حسنًا كثيرًا»[١٥] .

وهنا يظهر المبرر فى خبن التفعيلة الثانية وهو : درء كراهية توالى أربعة سواكن لا يفصل بينها إلا حركة . وهذا ما جعل الإيقاع يرفض : مستفعلاتن ؛ لأنها تشكل مع سابقتها - إن وجدت - هذه الكراهية :

مستفع لا تن مس تف علاتن

وفى هذا توالٍ لا سبيل إليه إلا بنسيان حدود الخليل ؛ لأن حازمًا قد اعتبر «لا» من الوتد المجموع «علا» وحدة مستقلة فى العدّ ؛ مضافة إلى الأسباب الخفيفة بعدها وهى : تن مس تف ؛ ومن ثمَّ كان الخبن سبيلاً إلى التفعيلة الأخيرة . ولست أدرى ! ما دور هذه الكراهية والوقوف بالمخلع عند تفعيلتى : مستفعلاتن ومتفعلاتن !

إن هذا التوالى لا ورود له أصلاً فى حساب المخلع حين يأتى خليليًا على هيئة :

مستفعلن × فاعلن × متفعلن

لماذا نفرض كراهية لا أساس لها ! ولماذا خوف حازم من موضوع خشية التوالى الذى فرضه ؛ مع أن هذه الخشية لو اتبعنا أمرها دون تمييز لحد الوتد ؛ لكان لنا أن نرفضها فى المنسرح مثلاً حيث تكون :

مستفعلن مفعولات مستفعلن موحية بـ :

مستفع لن مف عو لا ت مستفعلن

ولكان لهذا التوارد أن يرفض فى إيقاع المتدارك ، حين قبل التوارد بين فَعْلن وفَعِلن فلو أمكن مجىء فَعْلن ساكنة العين مرتين متتاليتين ، لكان هذا المجىء محققًا لكراهية حازم . وقد أفصح عنها البيت المشهور :

يا ليلُ . الصب متى غده

حيث توالى فيه أربعة سواكن ليس بينها إلا حركة : يا - لى - لص - صبْ. ولعل تشعيثا واردًا لفاعلاتن فى ضرب الخفيف - يوحى بذلك إذا ما أخذ بقطع ساكن وحركة من التفعيلة التى قبل الأخيرة ؛ لأن الجماع سوف يأتى وقتها على نحو : مستفع لن فا لا تن . هذا التوالى قبله البسيط فى الصورة التى كان خبنها أساسًا لمجىء المخلع . ففى صورة البسيط السادس نهاية تصل إلى لن مس تف عل .

إلزام خبن مستفعلاتن بناء على خشية التوالى المكروه لا مبرر له إذًا ؛ لأنّ ما خشيه حازم فى مخلعه قبلته إيقاعات أخرى ؛ مما يدل على أن خشيته هنا ليست إلا محاولة لفرض إنشاء تفعيلة جديدة فى سياق بحر فرض نظامه الإيقاعى وفاعليته الشعرية شيئًا غير ما قال به حازم .

بقى هذا الحساب الكمى الذى أفصح عنه كون المخلع مؤسسًا من تفعيلتين جديدتين هما : مستفعلاتن - متفْعلاتن . ومحاولة الإفصاح عنهما من خلال استعمال شعرى جعل حازمًا يتصور أصلاً لهما ؛ حتى لا يكون المجىء بهما مجيئًا من فراغ . ولم يجد حازم إلا أبياتًا مختلة الإيقاع ؛ كى يأخذ من اختلالها سبيلاً لفرض أصل لتفعيلة «مستفعلاتن» . فمن خلال بيتين مكسورى الإيقاع - رأى حازم أن كسرهما منبهةٌ لأصل «متفعلاتن» ، حيث قال :

«ومما جاء على أصل الوزن قول بعض الأندلسيين :

وحـــىّ عـــــنـــى إنْ فــزت حـــيـــا أمضـــي مــواضــيــهــم الــجــفــون

وقول أبى بكر بن مُجْبر :

إنْ سُـــلّ ســيــفــا بــنــاظــريــه لــم تــر فـــيـــنـــا إلا قــتــيـــلا

فمثل هذه النون من قوله (إن فزت) مقبولة فى الذوق وإن كان حذفها أخف . فواجب أن تجعل تجزئة الوزن بحسب ما وجد مقبولاً فيه لتسلم أقاويل كثيرة ممن يوثق بصحة ذوقه من الكسر ، لأنه كالمستحيل عليهم فإن طباعهم لا تقبل ذلك إلا وله وجه وليس يمكن أن يقع هذا الساكن فى مثل قوله :

أقفر من أهله ملحوب»[١٦] .

حديث حازم هنا يؤدى إلى افتراضات أحسبها غريبة منها :

- أنه يأخذ من إيقاع مختل أساسًا لبنائه بدلاً من الحكم على هذه الأبيات بالخلل الموسيقى .

- أنه يجعل هذ الاختلال قرين الذوق رغم ما فيه من الكراهية التى دفعته قبل ذلك إلى خبن مستفعلاتن ؛ لأنه إذا كان من المقبول وجود مستفعلاتن فلماذا لا تبقى بديلاً لمتفعلاتن فى إيقاعه !

- أنه فطن إلى مرام معلقة عبيد التى أفصحت عن المخلع ، وحكم عليها - فيما أظن من طيات كلامه - بالخروج ؛ لأن ورود مستفعلاتن لم يتحقق فى هذه الأبيات منبهة للأصل ؛ ومن أجل ذلك قال بأن «ملحوب» لا تحتمل بجماع ما قبلها ورود مستفعلاتن ؛ حيث التناهى فى كثرة السواكن حينئذ[١٧] . ولست أدرى ! كيف اختار هذا البيت دون بقية أبيات عبيد ! ولماذا لم يك صريحًا فى قبول أو دفع كراهية أربعة سواكن لا يتخللها إلا حركة !

فرضٌ للمخلع عند حازم لم يجد أساسًا قويًا يقيمه ؛ مع أن وضع المخلع فى حسبة الخليل يجد أساسه من خلال قيم المزاحفات ، وقيم الجزء عنده . والذى أحسبه هنا أن الذى أوحى لحازم بهذا الوزن ، ربما كان راجعًا فى رأيى إلى أنه قد صادف مرة اقتطاعًا لهذا البحر فى نظام الموشحات أوحى له بجماع تفعيلى أساسه «مستفعلاتن» ؛ فبنى وزن المخلع على هذا الأساس ؛ لأن ناظرًا إلى قول أبى الحكم بن هردوس فى موشحه :

يا ليلة الوصل والسعودِ .. بالله عودى

يجد أن ما نسميه تجوزًا بالشطر الثانى ، قد حوى إيقاع تفعيلة واحدة هى : «مستفعلاتن» بالله عودى . فلعل رؤية هذا الشطر محددًا بهذا الإيقاع - كان مدخلاً لتصور حازم . فإذا ما أضيف إلى هذا السبيل نظرة حازم إلى الشعر الأندلسى باعتباره وسيلة استشهاد ؛ حيث جاءت أبياته الدالة على منبهة الأصل من خلال هذا الشعر - علمنا أن وقفة حازم إزاء تصوره للمخلع كان معينها إحساسًا بالشعر الأندلسى ، وبخاصة فنه الإيقاعى المتميز الموشحات ؛ تلك التى كانت نمطية جديدة للتعامل مع الأوزان ومنها وزن المخلع . فإلى هذه الموشحات كى ندرك ارتباطها بهذا الوزن .

**رابعًا : الموشحات ووزن المخلع :**

كدت أدرك أن وزن المخلع لم يجد راحته ولا بُعْده إلا فى إطار نظام غنائى . فقد حفلت الموحشات بكثرته . مع تنوعات اقتضاها نظام الموشح . وأضحى من الخطأ أن نقرن تصور الموشح الخاضع لبناء إيقاعى آخذ من حقل الخليل ، ومضيف إليه قيم الغناء والتطريب والتقطيع - بنظام الشعر التقليدى ؛ لأننا لو جعلنا الموشح دليلاً واضحًا على أطوال البحور الخليلية ؛ لحق لنا أن نغير من أنماط البحور كلها ، وأن نفترض لها أطوالاً وصورًا تضاهى بل وتزيد على صور البحور التى رامها وارتآها العروضيون .

لقد كان لابن بسام موقف إزاء الموشحات ؛ حيث اعتذر عن إيرادها فى ذخيرته معتبرًا «أوزانها خارجة عن غرض الديوان إذ أكثرها على غير أعاريض شعر العرب»[١٨] . ومهما كان من رفض لها ؛ فمن الأوزان ما ساير الإيقاع الخليلى ، ومنها ما خرج عليه . والأمر الذى ملكته الموشحات أنها أباحت لنفسها التصرف فى امتداد البحر ؛ بناء على تقسيم الموشح إلى مطلع وقفل يردد وزن المطلع ، وخرجة وهى آخر قفل فى الموشح ودور . ولعلنا ندرك أن ما يجرى من التزام طولى فى المطلع لا يجرى على الدور ؛ بالإضافة إلى فارق التقفية بينهما .

لقد أفصحت الموشحات عن كلف وغرام بوزن المخلع ؛ بل لقد أفصح الشعر الأندلسى عن هذا الكلف . وربما كان دافع التطور فى صور المخلع - أن الموشحات نظرت حولها فرأت المخلع ابن الشعر الموجود فى بيئتها فآثرته وحوّرت فيه حسب متطلبات الغناء وقتها .

إن قارئًا لكتاب «المغرب فى حلى المغرب»[١٩] ، باحثًا فيه عن وزن المخلع سوف يجد أن الجزء الأول منه قد وردت فيه تسع عشرة مقطوعة للمخلع فى الصفحات التالية :

ص ٦٨، ١٣٠ ، ١٨٤ ، ٢٠٤ ، ٢٣١ ، ٢٣٢ ، ٢٤٦ ، ٢٥٦، ٢٥٧ ، ٢٦٩ ، ٣١٠ ، ٣٣٤ ، ٣٣٥ ، ٣٤٤ ، ٣٤٧ ، ٣٤٨ ، ٣٦٥ ، ٣٨٤ ، ٤٣٨ .

وسوف يجد فى الجزء الثانى خمسًا وعشرين مقطوعة فى الصفحات التالية : ص ٣٢ ، ٥٧ ، ١٠٠ ، ١١٣، ١٣٣ ، ١٤٩ ، ١٧٧ ، ٢١٢ ، ٢١٥ ، ٢٨٣، ٣١٩ ، ٣٢٢ ، ٣٣٩ ، ٣٥٠ ، ٣٥١ ، ٣٥٢ ، ٣٦٩ ، ٤٠٩ ، ٣٨٤ ، ٣٨٦ ، ٤٠٩ ، ٤٣٧ ، ٤٤٢ ، ٤٤٨ .

ومن هذه المقطوعات التى وردت فى الجزء الثانى موشحتان . الأولى لابن هردوس ص ٢١٥ . وهى بعنوان «الأهداب» ومطلعها :

يا ليلة الوصل والسعودِ .. بالله عودى

والأخرى لابن حريق ص ٣٣٩ . ومطلعها :

سلْ حارسي روضة الجمالِ وصوْ لجي ذلك العذارْ

من توّج الغصن بالهلالِ وأنبت الورد في البهارْ

والملاحظ على المقطوعات الواردة فى الجزأين أنها حين بَعُدت عن الموشحات اتخذت نمط مخلع البسيط المعروف . وهو الآتى على نحو :

مستفعلن فاعلن فعولن عروضا وضربا . وكان التصرف فى الضرب والعروض قرين الموشحتين السابقتين كدأب الموشحات فى استخدامها للمخلع . وقد وردت بعض أبيات مكسورة - منها البيت الذى جاء به حازم معتبرًا إياه منبهة للأصل - فى المقطوعات السابقة . ففى نص لأبى عمرو سالم النحوى جـ ١ ص ٣١٠ . والذى مطلعه :

يا ماطلا قد لوى بديني مالي على الصبر من يدينِ

يقول :

أطلت سقمي أخفيت رسمي أسهرت طرفي أجريت عيني

وفيه كسر كان منبهة للأصل عند حازم وكان حدسًا بمستفعلاتن لديه ؛ لأن التقسيم يكون :

أطلت سقمى / أخفيت رسمى / أسهرت طرفى / أجريت عينى

ومثل هذا البيت بيت لأبى النعيم رضوان بن خالد جـ ] ص ٤٣٨ يقول فيه :

فالزهر فيه من زهر فيه والورد توريد وجنتيه

فالشطر الأول يدور حول : فالزهر فيه من زهر فيه . ووزنه حسب منبهة الأصل

لدى حازم : مستفعلاتن – مستفعلاتن . وهو تقطيع أوحى إلى حازم بكون المخلع من تفعيلتين . وفى مخلع لعلى بن موسى بن محمد عبد الملك جـ٢ ص ١٧٧ يقول :

لا خـــيب الـــلـــه أجـــر عـــيســـى فـكـم يـدانـى ألـفًـا مـن آلـف [٢٠]

فالشطر الثانى جاء كسره منبهة للأصل ؛ لأن تقطيعه :

فكم يدانى (متفعلاتن) ألفا منلف (مستفعلاتن) .

وفى مخلع آخر جـ ٢ ص ٣٥٠ مثل هذا الخطأ . وهو البيت الذى استشهد به حازم :

وحـــىّ عـــنـــى إن جـــزت حـــيـــا أمضـــى مـــواضـــيـــهـــم الـــجـــفـــون

أخطاء نادرة وقع فيها الأندلسيون تصيدها حازم ليبنى من خلالها أساسًا لبحر وضحت مشاربه قبل ذلك فى أشعار المولدين وعند الأندلسيين ؛ ولأن العلاقة كانت قائمة بين شعر الأندلسيين وموشحاتهم ؛ فإن وزن المخلع فى شعرهم أصبح رافدًا من روافد موشحاتهم . وقد حدث فيما أظن ما يسمى بالدور ؛ حيث كان لموشحاتهم أثر أيضًا على أشعارهم . وأضحى الخلط فى الظاهرة بين القصيد والموشح مسلمًا إلى تصور المخلع واحدًا فيهما ؛ مع أن ما يجرى هنا لا يجرى هناك ضرورة .

ولعل أخصب من استخدم المخلع فى موشحاته ابن زمرك . ففى نفح الطيب الجزء السابع وردت له وحده الموشحات التالية :

الموشح الأول ص ٢٤٠ ومطلعه :

بـــالـــلـــه يـــا قـــامـــة الـــقـضـــيـب ومـــخـــجـــل الشـــمـس والـــقـــمـــرْ

وهو يراوح فى موشحه بين فعولن وفعو من ناحية ، وفعولن وفعولْ من ناحية

أخرى ؛ ومعنى هذا أنه استخدم فى موشحه نمطين للمخلع . وقد التزم فى المطلع . والقفل النمط الأول وهو فعولن - فعو .

والموشح الثانى ص ٢٤٢ ومطلعه :

نسيم غرناطة عليلْ        لكنه يبرئ العليلْ

وفيه التزم فعولن مع فعولْ فى كل أبيات الموشح ، مطلعًا وخرجة وقفلاً . والموشح الثالث له ص ٢٤٤ ومطلعه :

أبلغ لغرناطة سلامى        وصف لها عهدى السليمْ

فقد التزم فى العروض «فعولن» وفى الضرب التزم فى المطلع والأقفال «فعو» وقد جاءت بعض الخرجات «فعولْ» ضربًا .

والموشحات الباقيات والتى مطالعها على التوالى :

ريحانة الفجر قد أطلتْ        خضراء بالزهر تزهر (٢١)

قد طلعت راية الصباح        وآذن الليل بالرحيلْ (٢٢)

قد أنعم الله بالشفاء        واستكملت راحة الإمام (٢٣)

عليك يا ريّة السلام        ولا عدا ربعك المطر (٢٤)

وأخيرًا موشحته التى قال عنها المقرى بأنها من المخلع ، رغم أن عروضها فى المطلع فعولن وضربها يتراوح بين : فعو وفعولْ . ومطلعها :

فى طالع اليمن والسعود        قد كملت راحة الإمام

أفصحت الموشحات كما رأينا عن إمكانيتين للمخلع وهما :

فعولن        فعو

فعولن        فعولْ

مع الإتيان بهما فى موشح واحد كثيرًا . كما أفصح الشعر التقليدى عن الصورة المشهورة . وهى المنتهية بفعولن عروضًا وضربًا . كما أفصح بناء سلم بن ربيعة الذى كان موجودًا فى حسبة العروضيين محكومًا عليه بالشذوذ عندهم - عن إمكانية وجود : فعو عروضًا وفعولن ضربًا . وضرب الشعر الحديث فى هذا المجال بباع عريض ؛ حيث جاء فيه «فعو» عروضًا وضربًا ، وفعو عروضًا وفعولْ ضربًا وكل هذا من قبيل التصرف الذى فتحت أبوابه الموشحات . فإذا كانت الموشحات قد أجازت ورود : فعولن عروضًا وفعو ضربًا ؛ فلماذا لا يجيز المحدثون فعو عروضًا وفعولن ضربًا ! مع العلم بأنهم قد أجازوا فى شتى البحور صورًا نهائية وأنماطًا للقافية يدركها قارئ شعرهم .

من أجل ذلك فأنا لا أحسب أن كل هذه الإمكانات مهما كان حجمها - تخرجها عن إطار بحر البسيط - وإن كانت لها بعض الميزات التى لم تتحقق لبعض صور البسيط من ذلك كما قلت :

- التزام «فاعلن دون خبن ورفض البديل الذى كان يرد فى البسيط وهو «فعل» .

- التزام خبن «مستفعلْ» المقطوعة من مستفعلن ؛ بأن تتحول إلى «متفعلْ» وأصبح الاقتطاع بعد ذلك لدى الموشحات والمحدثين قرين هذا «التحول» ؛ ومن ثمّ تحولت التفعيلة السابقة مرة أخرى إلى متفْ وإلى متفعْ .

أما بقية الأمور فالمخلع فيها ابن البسيط ، ناتج عنه . فقد جرى لمستفعلن الأولى من خبن وطى أو منهما معًا فى البسيط ما جرى فى المخلع . وقد بات المخلع قرين سكتات هى سكتات البسيط كما سبق أن قلنا . وأصبح الاقتطاع الحاصل لمستفعلن بعد خبنها وتحويلها إلى متفعلْ آتيا بقطعة توازى فاعلن ؛ ولعل هذا ما جعل للمخلع ميزة فى إطار البسيط ؛ وهذا أمر ليس بغريب على النهايات الموجودة فى شتى البحور .

لكل هذا نقول : إن ضياعًا لحد فاعلن ، أو إتيانًا بمستفعل أمرٌ ينأي بذوقنا عن الإحساس بالمخلع الذى وعاه ابن الرومى فى شعره بقوله :

مستفعلن فاعلن فعولو    مستفعلن فاعلن فعولو

بيت كمعناك ليس فيه    معنى سوى أنه طبولُ

إن وقفة عند هذين الحدين : فاعلن ومتفعل - تجعلنا نقف وقفة متأنية أمام قصيدة عبيد بن الأبرص ، التى غاب أمرها وغام إلى أن عدت خروجًا على العروض . والتى استدل بها حازم القرطاجنى ضمنيًا على ما جاء به ، واستدل بها الدكتور الطويل على وجود المخلع فى الشعر الجاهلى .

**خامسًا : فاعلن وإرهاص عبيد بالمخلع :**

بان لنا أن المخلع لن يصبح متفرد الإيقاع بين صور البسيط إلا بتمام فاعلن. فإذا ما تغيرت أصبح الإيقاع لا تفرد له فى بحر البسيط ، أو آض قربًا من البسيط بأن أسلم إلى رجز أو منسرح .

وقد آن أن ننظر إيقاع معلقة عبيد تلك التى كثر الحديث عنها ؛ ولعدم اتساق إيقاع مطرد لها - حكم عليها أحيانًا بالخلل ، وأحيانًا بكونها إطارًا إيقاعيًا فاق إيقاع الخليل . فإلى هذه القصيدة ؛ لأبين كيف أن عدم التزام فاعلن فيها ، أو لنقل اختيار عبيد لنمطية تتوزع فيها فاعلن تارة ، وفعلن تارة أخرى - هو الذى حدا بمعلقة عبيد فى جُلّ أبياتها أن تظهر بثوبها الذى وردت به . والمعلقة كما رأيتها فى جمهرة أشعار العرب[٣٦] تبدأ بالأبيات الآتية :

أقفر من أهله ملحوب    فالقطبيات فالذنوبُ

فراكس فثعيلبات    فذات فرقين فالقليب

فعروةٌ فقفا حِبّرِ    ليس بها منهم عريبُ

والملاحظ أن البيت الأول أدرك تمام «فاعلن» ؛ لكنه لم يلتزم «مستفعلْ» عروضًا وضربًا ، فبان شطر من البيت بسيطًا والآخر مخلع بسيط . أما الثانى فقد ضاع شطره الأول عن حد المخلع لقبوله «فعلن» . وإذا عنّ لدارسٍ أن يجعل هذا الشطر موصولاً برؤية حازم لم يستطع أن يعود إلى تفعيلتيه ؛ مع أنّ الذى يسلم بفكرة منبهة الأصل بإمكانه أن يقول هنا إن ورود بيت كهذا البيت ينبئ عن أنّ أصل المخلع هو البسيط .

والشطر الثانى من البيت الثانى عبّر عن المخلع تمامًا ، فإذا ما نظرنا البيت الثالث وجدنا شطره الأول أيضًا من البسيط ؛ لورود «فعلن» ، مع غرابة فى قبول طى مع قطع لتفعيلة مستفعلن ؛ لتصل إلى مستعل . أقول مع غرابة ؛ لأن الوصول بها إلى هذا الحد يجعلها فاعلن .

تردد وارد بين حقيقة البسيط ورؤية المخلع . فما حال بقية أبيات القصيدة ؟

بقية الأبيات يأتى معظمها للمخلع ، وما عدا ذلك نزر يعطى إيحاء البسيط قبل أن ينسلخ إلى مخلعه . وما تحكيه قصيدة عبيد بن الأبرص فى حسبانى ما يلى :

١ - تحاول هذه القصيدة التى عدتها سبعة وأربعون بيتًا - إثبات التلاحم والقربى بين البسيط والرجز .

٢ - تحاول - وهو الأهم - أن تنبئ عن إرهاص ولادةٍ من البسيط ؛ حيث ينسلخ تدريجيًا من إيقاعه بحر يسمى المخلع . وكأن هذه القصيدة تمثل مرحلة من المراحل التى حاول فيها المخلع أن يظهر على استحياء فظل قيد التردد بين بسيط مجزوء ، وكينونة مخلع وليد شبّ عن طوقه فيما بعد .

٣ - حاولت هذه القصيدة أن تدل على هذا المخلع قدر طاقتها . فأخلصت جُلّ أشطرها الثانية له . فقد ورد من المخلع فى الشطر الثانى اثنان وثلاثون شطرًا

وبقية الأشطر جاءت مخلعًا قبل مزاحفة فاعلن أحيانًا ، **وبقاء مستفعلْ أحيانًا** أخرى . ولم يبق إلا شطر عبّر عن الرجز . وهو الذى يقول :

وكم يصيرنْ شانئًا حبيب .

أما الأشطر الأولى فقد خلص منها للمخلع خمسة وعشرون شطرًا . وانفرد شطر بالمنسرح وهو البيت الحادى والثلاثون :

كأنها من حمير عانات

وخلص للرجز أربعة أشطر . وبقية الأشطر جاءت لمخلع لم يقبلْ مزاحفة مستفعلْ .

لم يمثل عبيد بن الأبرص فيما أرى بقصيدته نشازًا إيقاعيًا يحسب ضده ، وإنما مثل محاولة حقق فيها حدسًا إيقاعيًا ، وقف فيه على ولادة مشروع يثبت أن رؤية الخليل الإيقاعية - وإن كان لها منظور حاكم ؛ فإن هذا المنظور يترك الباب مواربًا لتغيير يأتى وليد الاستعمال والخلق والإبداع ، بقدر ما يسمح به الاتساق الإيقاعى ؛ وهنا كانت الرؤية الممثلة فى شعر عبيد وليدة تردد بين أبحر أفصحت بعض صورها عن تلاحم وتآزر كما بان من الرجز والبسيط والمنسرح[٢٧] ؛ ومن ثمّ كان لعبيد أن يقف على إيقاع خاص بقصيدته سمح فيه بقبول مزاحفة فاعلن وعدم خبن مستفعلْ دائمًا . وهذا سماح يصور حق البسيط . ومكن تمام فاعلن وخبن مستفعلْ سماحًا بمخلع البسيط . ولم تثبت له فاعلن على حالٍ أحيانًا فصارت مساوقة أحيانًا لمفعلاتُ ، وأحيانًا لمستفعلن ، حتى إذا ما توحّد حالها كان المخلع واضحًا لا لبس فيه ولا اختلاط ؛ كما تجلى واضحًا فى أشعار المولدين والأندلسيين ، وفى بناء الموشحات وأشعار المحدثين ؛ حيث كان الجزء فيه فيما بعد سبيلا إلى المجىء بهذا الوزن متعدد الأطوال .

# هوامش ومصادر

(١) البارع فى علم العروض لابن القطاع . ص ١١٤ تحقيق الدكتور أحمد محمد عبد الدايم - الطبعة الثانية مكتبة الفيصلية ١٩٨٥ م .

(٢) فى علمى العروض والقافية ص ١١٨ للدكتور أمين على السيد . دار المعارف ١٩٧٤ م .

(٣) أهدى سبيل إلى علمى الخليل ص ٤٧ للمرحوم الأستاذ محمود مصطفى .

(٤) البارع ص ١١٧ .

(٥) مفتاح العلوم للسكاكى ص ٨٠٩ تحقيق أكرم عثمان يوسف - الطبعة الأولى مطبعة دار الرسالة ببغداد سنة ١٩٨٢ م .

(٦) مجلة الفيصل العدد (٨٤) . مقال للدكتور محمد الطويل ص ٨١ .

(٧) شرح الحماسة للمرزوقى جـ ٣ ص ١١٣٧ .

(٨) نفح الطيب للمقرى جـ ٧ ص ٢٦٠ .

(٩) أحس حازم القرطاجنى بذلك . راجع منهاج البلغاء وسراج الأدباء ص ٢٤٨ والكتاب لحازم القرطاجنى بتحقيق محمد الحبيب بن الخوجة - دار الكتب الشرفية تونس ١٩٥٦ .

(١٠) فكرة التماثل والتركيب تناولتها فى مقالات نشرت بمجلة الشعر القاهرية والثقافية الليبية ولنا حديث معها فى موضوع الكتاب التالى نحاول فيه أن نصوب من أمرها قدر الإمكان .

(١١) منهاج البلغاء ص ١٠٣ .

(١٢) السابق ص ٢٣٨ .

(١٣) السابق ص ٢٣٨ .

(١٤) السابق ص ٢٣٨ .

(١٥) السابق ص ٢٣٨ .

(١٦) السابق ص ٢٣٩ .

(١٧) السابق ص ٢٣٩ .

(١٨) فن التوشيح ص ١١٤ للدكتور مصطفى عوض الكريم - دار الثقافة بيروت . والنص عن الذخيرة لابن بسام جـ ٢ ص ٢ .

(١٩) المغرب فى حلى المغرب تحقيق د. شوقى ضيف . دار المعارف سنة ١٩٦٤ .

(٢٠) الهمزة فى كلمة «الف» همزة وصل ؛ كى يتم الإيقاع .

(٢١) نفح الطيب جـ ٧ ص ٢٤٩ .

(٢٢) السابق جـ ٧ ص ٢٥١ .

(٢٣) السابق جـ ٧ ص ٢٥٥ .

(٢٤) السابق جـ ٧ ص ٢٥٧.

(٢٥) السابق جـ ٧ ص ٢٦٠ .

(٢٦) المعلقة من جمهرة أشعار العرب - دار صادر بيروت .

(٢٧) يتداخل المنسرح مع البسيط فى البداية حتى إنّ الموقّع لا تهزه قيمة المنسرح إلا بعد الدخول فى البسيط ؛ لأن بيتًا من المنسرح مثل :

وصــــاحبٍ كــــان لـــــى وكــــنت لــــه          أشـــفـــق مـــن والـــدٍ عـــلـــى ولـــدِ

بالإمكان أن يبدأ بهذا التقطيع : وصاحبن (متفعلن) ، كان لى (فاعلن) وبعد ذلك يعجز عن إتمام البسيط أو مخلعه ؛ ليدرك أنه فى وادى المنسرح . وهذا يوحى بالتلاقى فى البدء بين البحرين والصلة بينهما .

# إيقاع الخليل بين التماثل والتركيب والاقتطاع

نتناول فى هذا الموضوع فكرتين :

**الأولى :** حديث عن سمة التقارب أو التباعد فى إيقاع الخليل بين بعض البحور وبعضها الآخر ؛ مما يدعونا إلى الإحساس بوجود تداخل أو تفارق ، اعتمادًا على مبررات صوتية تسلم إلى هذا الإحساس . ولم تكن فكرة التماثل ومحاولة التقريب بين البحور جديدة على الدرس العروضى من قديم ؛ بيد أن الجديد هنا هو البحث عن أساس يمكن أن يكون مسوغًا لقضية التشابه فى نطاق بحور الشعر العربى وكذلك التخالف .

**والثانية :** تتصل بالتمام والجزء والاقتطاع ، والمبرر الذى يجعل الحكم على مجزوء ما بأنه صورة من نموذجه التام المثالى ، والتعرف على طرق الاقتطاع فى نظام الإيقاع الخليلى . فإلى هاتين الفكرتين نتناولهما بشىء من تفصيل .

**أولاً : التماثل والتركيب فى بحور الشعر العربى(*) :**

كان لنا تصور أصدرناه منذ سنوات فى مقال بعنوان بحور الشعر العربى بين التماثل والتركيب مؤداه أن بحور الشعر العربى تنقسم إلى قسمين : متماثلة ومركبة . وبين هذين القسمين بحور ظاهر أمرها التركيب مع أنها متماثلة . وبحور يخفى تركيبها حيث تبدو إلى التماثل أقربَ . وقد كان هذا التصور يخطو على أساس من :

---

(*) قضية التماثل والتركيب تناولناها فى مقال بعنوان «بحور الشعر العربى بين التماثل والتركيب» صدر هذا المقال فى مجلة الثقافة العربية أغسطس سنة ١٩٧٦م . وصدر أيضا فى مجلة الشعر العدد العاشر ، أبريل سنة ١٩٧٨م . وقد بان لنا فيه بعض قصور نحاول تجنبه فى حديثنا ؛ حيث أضفنا إلى إطاره هنا بعدين : الإحساس بالسكتة . والإحساس بالوتد المفروق .

( أ ) كم التفعيلة فالتى من واد خماسى تختلف عن التى من وادٍ سباعى .

(ب) دور الوتد فى التفعيلة أيا كان مجموعًا أو مفروقًا فى بناء التفعيلة . وللباحث أن يعلم أن قيمة الوتد فى سياق الإيقاع لانزاع فيه . فهو صائغ الإيقاع ومؤسسه ؛ ويكفى أن مسّه بمزاحفة أمر مستحيل ؛ اللهم إلا فى نطاق قافية أو عروض ؛ حيث يكون صوغ الإيقاع وقتها يمُين النهاية بما لها من تردد شطرى وقافوى يفوق قوة الوتد .

(جـ) مكان الوتد فى التفعيلة ونوعه . وقد كان لهذه الخطوات أن تفصح عن أساسين :

١ - الكمية الصوتية للتفعيلة .

٢ - دور الوتد فيها - والإحساس بدور الوتد إذا كان مجموعًا قائمٌ فى أى مكان من التفعيلة ، أما المفروق فلا وجود للإحساس به إلا إذا كانت تفعيلته وسطى فى نظام البحر ، أو كان وحدة غير نهائية فى تكوين التفعيلة ؛ لأنه لو كان نهاية لكان معناه الوقوف على متحرك .

فكيف تلخصت لدينا البحور وقتها من خلال هذين الاعتبارين ؟

نستطيع أن نقول بإيجاز بأن البحور المتماثلة هى التى تتشكل من تفعيلة واحدة مكررة كالكامل والوافر والهزج والرمل والرجز والمتقارب والمتدارك . وقلنا عن هذه البحور المتماثلة بأن حاكمها وضابطها ما يلى :

١ - الاتفاق فى الكمية الصوتية فى إطار التفعيلات الواردة .

٢ - الاتفاق فى نوع الوتد ومكانه .

فالكامل مثلاً تتفق تفاعيله الواردة فى أنها سباعية ، وأن مكان الوتد آخرها ، وأن نوعه مجموع ؛ ومن ثم حكم عليه بالتماثل . وحين اعترته زيادة أو أصابه

نقصان فتلك الزيادة وذلك النقصان يمسان النهاية . والنهاية قابلة فى نظام الشعر العربى للنقص والزيادة شريطة الالتزام .

من أجل ذلك تصورنا أنه بالإمكانه إدراك السريع فى الرجز ، وجعله صورة منه وإدراج المديد فى الرمل وجعله كذلك . وقد أسلم الاستعمال الشعرى . وكذلك الدرس العروضى أمامنا إلى هذا الإحساس ، فكم من قصائد لمجزوء المديد عدت من الرمل ، وكم من مشطور للسريع حسب فى نطاق بحر الرجز ! وقد كنا نخشى محذورين . محذور المزاحفة ، ومحذور كيفية الاقتطاع الأخير كما سنرى ؛ غير أننا لم نجد لهما وجود فلم يعد أمر المزاحفة قائمًا بين التصورين كما لم نجد غرابة فى تصور الاقتطاع الأخير سواء أكان من أول التفعيلة أم آخرها إذا التزمنا به ؛ لأنه لو ضاعت من خلاله وحدة لها تصور خاص فأمر النهاية يفوق هذا الضياع ، ولم يك هناك من خوف الاقتطاع أول التفعيلة فهو مسألة واردة فى الدرس العروضى وقيم إيقاعه كما يبدو من ظاهرة الخرم التى تجوّز فى فعولن مثلاً أن يأتى عولن .

من أجل ما سبق تصورنا أن السريع الذى يرد على نحو :

مستفعلن مستفعلن فاعلن «مفعلاً»

يمكن أن يكون رجزًا على نحو :

مستفعلن مستفعلن تفْعلن

ولم يتغير بذلك نوع الوتد ولا مكانه .

والسريع الذى على نحو :

مستفعلن مستفعلن مفعلاتْ

يكون رجزًا على نحو :

مستفعلن مستفعلن تفعلاتْ

والسريع الذى لم يقتطع من نهايته شىء .

مستفعلن مستفعلن مفعولاتْ

يصبح رجزًا على نحو :

مستفعلن مستفعلن مستفلانْ

ولا إشكال هنا فى ضياع الوتد المفروق ، لأنه لم يكن محققًا فى البحر أصلاً فيما استعمل للسريع ، حتى نقول بضياعه . فإن تفعيلاتنا من الناحية الإيقاعية الواقعية ما دامت نهايتها ساكنة فلا وجود لوتد مفروق . فمفعولات التى فى السريع لم ترد فيها التاء مرة محركة ؛ ومن ثم فلا تحقق للوتد المفروق من الناحية الإيقاعية .

وقد تصورنا المديد بشتى صوره جزءًا من الرمل ؛ لأنه بان لنا وقتها أن :

فاعلاتن فاعلن فاعلاتن

تساوى فى الحساب فاعلاتن فاعلاتن علاتن

غير أننا نعدل الآن عن ذلك لسبب واضح أساسه أن السكتات الداخلية لا تسمح بوجود هذا التماثل ؛ اللهم إلا فى تصور المجزوء فى نطاق هذين البحرين فتام المديد يوحى بسكتات مكانها يتحدد على النحو التالى :

فاعلاتن × فاعلن × فاعلاتن

ولو تحول إلى رمل بناء على تصورنا لتغير حدّ السكتة إلى :

فاعلاتن × فاعلاتن × علاتن

واختلاف حد السكتات بين هذين التصورين ينبىء عن اختلاف إيقاعى . ففرض التماثل هنا تبدو مخالفته لواقع البحرين . أما المجزوء فى البحرين فلا غرابة أبدا فى جعله من قبيل بحر واحد حيث السكتات حين ذاك واحدة .

هذه هى البحور المتماثلة : فكيف كانت المركبة منها ؟

هى البحور التى تتشكل من تفعيلتين مختلفتين كالطويل والخفيف والبسيط إلى آخره . وفى هذه البحور قلنا إنه من الممكن وضعها فى إطارين :

( أ ) بحور خفية التركيب وهى قريبة من التماثل كالطويل والبسيط وفيهما أدركنا أن الضابط ما يلى :

١ - اختلاف الكم بين التفعيلتين .

٢ - اتفاق مكان الوتد ونوعه .

وكان تصورنا أن التفعيلة الصغرى تمثل اقتطاعًا من التفعيلة الكبرى ؛ ومن هنا قلنا بأن البسيط الذى هو :

مستفعلن   فاعلن   مستفعلن   فاعلن   (فعلن)

ما هو إلا :

مستفعلن   تفعلن   مستفعلن   تفعلن   (أو تفلن)   (تعلن)

وكذلك الطويل الذى هو :

فعولن   مفاعيلن   فعولن   مفاعيلن   (مفاعلن)

ما هو إلا :

مفاعى   مفاعيلن   مفاعى   مفاعيلن   (مفاعلن)

ولم ننف عن هذه البحور سمة التركيب ، وإنما أطلقنا عليها خفاء التركيب .

(ب) بحور واضحة التركيب وتميزت بالضابط التالى :

١ - الاتفاق فى الكمية .

٢ - الاختلاف فى نوع الوتد صائغ الإيقاع .

وحين تتفق الكمية مع اختلاف نوع الوتد نحس أن التفعيلتين تباعدتا إيقاعيًا ؛ حيث لم تعد إحداهما قطعة من الأخرى أو قريبة منها ؛ ومن هنا يصبح الاختلاف البين والواضح بينهما مسلمًا إلى وضوح تركيبى . ومن هذه البحور واضحة التركيب :

١ - الخفيف : فاعلاتن مس **تفع** لن فاعلاتن .

٢ - المنسرح : مستفعلن مف عو **لات** مستفعلن .

٣ - المجتث : مس **تفع** لن فاعلاتن .

٤ - المقتضب : مف عو **لات** مستفعلن .

٥ - المضارع : مفاعيلن **فاع** لا تن .

كانت هذه رؤية سابقة حاولت إدخال تغيير عليها فيما يخص الإحساس بدور الوتد المفروق ودور السكتات . وهى محاولة وإن بدت تنظيرية فإن قبولها للزحاف والعلة يجعلها قرينة رؤية من الممكن إن لم يكن مؤكدًا أن تكون واقعية .

**ثانيًا : التمام والجزء والاقتطاع فى بحور الشعر :**

ظهرت دوائر الشعر العربى دالة على الصورة المثالية للوزن التام . وتركت هذه الدوائر اختيار تجزئة هذا الوزن لدور السياق والاستعمال . وهنا نجد الاستعمال يأتى أحيانًا بالبيت تامًا فى صورته النظامية المثالية ، ويأتى بتفعيلته النهائية وقد اعتراها نقص يصل بها إلى حد الإعلال ، ويضيق نَفَسُ الاستعمال بهذا الطول النظامى فيأتى بالبيت وقد انتابه ما يسمى بالجزء وهو حذف كمى يستغنى فيه عن وحدة كاملة أو وحدتين فى نظام البحور .

والملاحظ أن انسلاخ هذه التغييرات من النظام يعتبر كما قلت أَثَرًا من آثار الفاعلية الشعرية ، لا تخرج الوزن عن سِمَته الإيقاعية التى ظهر بها فى صورته

التامة ؛ اللهم إلا فى امتداد النغم وقطعه عند الوقوف . والوقوف كما نعلم قرين الانتهاء لا الابتداء .

والناظر إلى دوائر الخليل التى سجل فيها الأنظمة المثالية لبحور شعره يثيره سؤال مؤداه : كيف تأتى لدوائر الخليل أن تَظْهر فى دورانها بحورًا تصل إلى حد الجزء ، دون أن يدل كونها جزءًا من كل كالمجتث والمقتضب والمضارع ! وهى بحور أدركها الاستعمال فيما بعد ، بينما كانت حبيسة النظام فى رؤيته التى كانت تجريدية وقتها !

وهنا نقول لماذا أفرد الخليل هذه البحور بتسميات على نطاق دائرته دون أن ينسبها إلى الصورة التامة لها . فنحن ندرك أن مجزوء الكامل لا تسمية له ؛ لأنه مندرج فى تام الكامل فلماذا لم يسكت عن المجتث مثلاً باعتبار أنه من الممكن أن يكون جزء الخفيف ؟

هل كان إفراد التسمية هنا موحيًا بوجود تصور إيقاعى لهذه البحور يفترق عن الصور التامة له ! هل هذه العلاقة التى أضحت تجريدية يتضح أمرها عند التطبيق والاستعمال ؟

هل مقارنة مجزوء الرمل مثلاً بتامه يوحى بالاتفاق الإيقاعى بين التمام والجزء ، وهل قطع النهاية يساوى قطع البداية فى تصور المجزوء ؟

أسئلة حيرى فى جوابها تحديد للعلاقة بين النظام والاستعمال من خلال إحساس يعتمد على النظر والإيقاع .

من أجل ما سبق نحاول عرض تصور لقضية الاقتطاع فى بحور الشعر العربى على النحو التالى :

إن الاقتطاع وهو ذو اعتبار كمىّ وكيفى معًا يرد فى حسبانى على نحو :

( أ ) اقتطاع من البحور المتماثلة كالرجز والرمل والوافر إلخ ، وفيه لا نجد فارقًا بين تصورك له بداية أو نهاية ؛ وإن كان منطق الأمور يصل بهذا الاقتطاع إلى النهاية ؛ حيث يكون الاتفاق فى البدء على نطق تفعيلة واحدة ، أما النهاية فأمرها موكول للوقوف عند حد زمنى معين أو مقدار كمى ارتضته الأبيات حسب منظور الشاعر ؛ ولأن التفعيلة النهائية التى يوقف عندها أضحت أساس نقص وزيادة ؛ فالاقتطاع المتصور إذًا يكون قرين ما بعدها . ومع كل ذلك فلن تجد خلافًا كبيرًا فى تصور الاقتطاع من الأول أو من الآخر . فالرمل الذى هو :

**فاعلاتن فاعلاتن فاعلاتن**

لو جئت به مجزوءًا بحذف التفعيلة الأولى لكان :

فاعلاتن فاعلاتن

ولو جئت به مجزوءًا أيضًا بحذف التفعيلة الأخيرة لكان :

فاعلاتن فاعلاتن

(ب) اقتطاع آخر جوزناه حين أدرجنا السريع فى الرجز ذلك الاقتطاع الذى تصورنا أنه أصاب جزءًا من التفعيلة الأخيرة لم يتصل بطرفها النهائى ، وإنما نال من بدايتها . وقد رأينا أن هذا الاقتطاع قد حافظ على قيمة الوتد المجموع وبدلا من أن نجوّز حذف السبب الأخير من التفعيلة مثلاً ، أجزنا حذف السبب من أول التفعيلة ، ولم نخف من ضياع الإيقاع ؛ لأن الحذف النهائى ما دام فى حوزة الالتزام فلا فارق بين التزامه أول التفعيلة أو آخرها . وقد بان فى السريع أننا حذفنا السبب الأول منه مع الالتزام حين جئنا به استعمالاً على هيئة :

مستفعلن مستفعلن × تفعلن

(جـ) اقتطاع ثالث أدرك أمره الدكتور عبد الله درويش (*) . وهو اقتطاع يتم من خلال حذف أول تفعيلة من الوزن ويتصل أمره ببعض البحور كالمجتث الذى تصوره الدكتور عبد الله درويش جزءًا لا اقتطاعًا من بحر الخفيف وكالمقتضب الذى تصوره مجزوء المنسرح . والجزء عنده على أساس أن التفعيلة الأولى مناط الحذف ؛ ومن ثم تكون العلاقة بين الخفيف والمجتث على هذا النحو :

| | | | | |
|---|---|---|---|---|
| الخفيف : | فاعلاتن | مستفع لن | فاعلاتن | |
| المجتث : | × | مستفع | لن | فاعلاتن |

والعلاقة بين المنسرح والمقتضب على هذا النحو :

| | | | |
|---|---|---|---|
| المنسرح : | مستفعلن | مفعولات | مستفعلن |
| المقتضب : | × | مفعولات | مستفعلن |

وقد تحدث الدكتور عبد الله درويش عن هذا الاقتطاع باعتبار أن المجتث مجزوء الخفيف والمقتضب مجزوء المنسرح ، وقد جنح إلى أن يجد فى هذا الاعتبار اختصارًا لعدد البحور . هذا التصور وإن سلمنا بوجوده فنحن لا نسلم بالتسوية القائمة بين الصورة التامة والمقتطعة منها . فالاقتطاع وارد على أساس من الاعتبار الكمى الكبير ؛ لكن بى إحساسًا يجعلنى أحسب أن الاقتطاع هنا غير مساوٍ إيقاعيًا للجزء الوارد فى صور البحور التى نعرفها كالوافر والرمل ، حيث ندرك عندها أننا أمام نغم متماثل أساسه تكرار تفعيلة واحدة البدء فى هذا التكرار من نوع واحد مع التام والمجزوء ؛ مما يوحى بالصلة الإيقاعية بين الصورة التامة

---

(*) أمر هذا الاقتطاع وارد فى مقال للدكتور عبدالله درويش بعنوان المصطلحات العروضية بمجلة الأزهر . أكتوبر سنة ١٩٦٠م .

والصورة المجزوءة . أما اقتطاع المجتث والمقتضب فينبئ عن خلاف إيقاعى بين الصورة التامة والصورة المقتطعة ؛ فعلى حين يبدأ إيقاع التام فى المنسرح بمستفعلن وفى الخفيف بفاعلاتن - فإن المجزوءات لا يرد فى بدئها هذا الإيقاع ؛ حيث لا يمكن أن نسوّى بين إيقاع خفيف يبدأ بالدندنات :

دَنْ × ددنْ × دن × دن × دَنْ د × دن × دنٰ × ددٰن × دن

وإيقاع مجتث يبدأ بالدندنات :

دن دن د دن × دن ددن دن

وهذا ما أدركه الخليل فى نظامه حيث صوّر هذه البحور على دائرته بحورًا مستقلة ولم يجعلها صورًا مجزوءة متصلة بنموذجها التام ؛ لإحساسه أن نغمها يستقل تمامًا عن نغم الصور التامة . وتأكيد ذلك أنه لم يصور بقية المجزوءات ولم يفرد لها تسمية على نطاق دوائره ؛ حيث اكتفى بالكامل التام دون تعبير عن مجزوءاته وكذلك الرجز وهكذا .

إن بروز هذا الاقتطاع النغمى فى المقتضب والمجتث والمضارع واضحًا فى نظام الخليل أسسه استقلال هذين النمطين الغنائيين وتفردهما بين البحور ، وإلا لكان له أن يسجل على منظوره الدائرى اقتطاعًا مماثلاً فى البسيط مثلاً حيث يحذف تفعيلته الأولى فيضحى الباقى :

فاعلن مستفعلن فاعلن

ويمكن إذا لم يتحقق للورود السابق واقع أن يتحول إلى مديد أساسه :

فاعلاتن فاعلن فاعلا

أقول إن الخليل لم يفعل فى البسيط اقتطاعًا مثل اقتطاعه للخفيف ؛ وذلك لإدراكه أن اقتطاع الخفيف ينشىء نغمًا جديدًا يحسب مستقلاً فى نظام البحور

هو المجتث ، على حين أن تطبيقه على البسيط لا يأتى بجديد ؛ لأنه يصل بالاقتطاع إلى نغم يكون موجودًا ومحققًا من الناحية الواقعية وهو نغم المديد .

تلك صور الاقتطاع كما رأيناها نجمل الإحساس بها فى أمرين :

أولاً : اقتطاع من البحور المتماثلة أو الاقتطاع من النهاية إن شئنا التسوية بين المدلولين . وهذا الاقتطاع هو ما يطلق عليه مصطلح المجزوء حقيقة ؛ حيث تبقى فيه علاقة النغم واحدة بين تصور التام والمجزوء ؛ اللهم إلا فى الطول الذى تحدد منطقة الوقف حدوده النهائية .

ثانيًا : اقتطاع فى البحور المركبة من أول البحر . وهذا الاقتطاع تنفرد فيه الصورة المجزوءة إيقاعيًا عن الصورة التامة ؛ مما حدا بورودها مستقلة فى نظام الخليل .

# ترجمة الإيقاع الخليلى
# من منظور صوتى

في كتابنا «من وظائف الصوت اللغوى . محاولة لفهم صرفى ونحوى ودلالى»* كانت لنا محاولة تحت عنوان «الوزن الصرفى المقارن» أردنا من خلالها عرض نظامنا الصرفى للدارس الغريب عن اللغة حتى تبين له طبيعة لغتنا . وقد استخدمنا فى ذلك ترجمة للأوزان الصرفية من خلال الأبجدية الصوتية العالمية . وكنا قد وعدنا فى رسالتنا للدكتوراه** أن نحاول هذه المحاولة إزاء فكرنا الإيقاعى بأن نترجم هذا الفكر العروضى للقارىء الغريب عن لغتنا وإن استخدمنا فى سبيل ذلك بعض الوسائل التى لم يستخدمها علم العروض . وها نحن الآن نقوم بترجمة إيقاع الخليل معتمدين على أساسين عالميين :

( أ ) الأساس المقطعى .

(ب) الأبجدية الصوتية .

ومعلوم أن الأساس المقطعى عندنا يعتبر سبيلا لبيان الكم الإيقاعى عند الخليل ، وإذا ما أضفنا إليه رمز السكتات بين الوحدات نكون قد أضفنا إلى الكم شيئا من الكيف فى فهم نظرية الخليل . ومعلوم أيضا أن الأبجدية الصوتية سوف تكون تمثيلا كيفيا لإيقاع الخليل ؛ وعلى هذا نكون من خلال الأساسين قد حققنا ترجمة العروض كما وكيفا .

وقبل هذا العرض الذى يصلح سبيلا لمقارنة فيما بعد علينا أن نحدد المقاطع اللغوية ، والأبجدية الصوتية فى عرف الدرس اللغوى .

---

(*) صدر هذا الكتاب سنة ١٩٨٣ - مطبعة المدينة بدار السلام بالقاهرة - توزيع دار المعارف .

(**) بعنوان الزحافات والعلل فى عروض الشعر العربى ١٩٧٨ م .

**( أ ) المقاطع اللغوية** : لكل لغة نظامها المقطعى ، وبعيدا عن مفهوم المقطع اللغوى والتعريفات الواردة له ، فإن ما نريده الآن عرض النظام المقطعى للغتنا العربية ، وقد اتفق المحدثون من دارسى العربية - وهذا اتفاق سائد يؤكده واقع لغة لم يختلف بنيانها المقطعى فى كثير منذ أن وصلت إلينا حتى الآن - على أن مقاطع العربية خمسة* :

**المقطع الأول** : ويتكون من حرف صامت وحركة قصيرة يرمز لهما بالحرفين (ص ح) . الأول للصامت والثانى للحركة القصيرة ورمزهما اللاتينى (cv) الأول رمز Consonant ، والثانى رمز Vowel . والمنطوقات التى تمثل هذا المقطع (ضَ) من ضَرَبَ و «عَ» من عَلَمْ .

**المقطع الثانى** : ويتكون من حرف صامت وحركة قصيرة ثم حرف صامت ، ورمزه العربى (ص ح ص) واللاتينى (cvc) وتمثله المنطوقات : لمْ - مِنْ - عَنْ والمنطوق سَدْ من قولنا أسدْ .

**المقطع الثالث** : يتكون من حرف صامت بعده حرف مد . أى حركة طويلة ويرمز له عربيا بـ (ص ح ح) وتكرار (ح ح) معناه أن الحركة هنا طويلة . ورمزه

---

(*) فى نظام المقاطع أورد أستاذى الدكتور تمام حسان فى كتابه مناهج البحث فى اللغة ص ١٤٠ مقطعا سادسا هو (ح ص) . وهو فى حسباننا مقطع افتراضى لا تحقق له فى الفصحى ، لأنه قرين همزة الوصل التى تحقق فى بدء الكلام فيكون مقطعها وقتها (ص ح ص) حيث الحاجة إلى إمكان البدء بالساكن . أما وجود هذه الهمزة وسط الكلام فوجود وهمى ؛ ومن هنا تتحلل الحركة (ح) لتصل أمرها بالمنطوق قبلها . فلو قلنا : سافر اليوم فإن المقاطع تتحدد على النحو التالى : سا (ص ح ح) فـِ (ص ح) رِلْ (ص ح ص) يوم (ص ح ص ص) . ولا وجود كما نرى لصورة المقطع السادس . وقد أدركنا هذا الأمر فى رسالتنا للماجستير القيمة النحوية للموقع سنة ١٩٧٥ م . وأدركه أيضا الدكتور أحمد مختار عمر فى كتابه دراسة الصوت اللغوى - الطبعة الأولى سنة ١٩٧٦ م .

اللاتينى (c.v.v) . ومنطوقاته الأدوات : يا - لا - وا ، والمقطع «سا» من قولنا: سالم.

**المقطع الرابع** : ويتكون من حرف صامت بعده حرف مد يعقبهما حرف صامت ويرمز له بـ (ص ح ح ص) أو (cvvc) وتمثله المنطوقات : لامْ - غامْ بتسكين الميم . والمنطوق «رامْ» من قولنا «غرامْ» .

**المقطع الخامس** : ويتكون من حرف صامت بعده حركة قصيرة ثم حرفين صامتين ويرمز له بـ (ص ح ص ص) أو (cvcc) وتمثله المنطوقات : بكْرْ وذئبْ بتسكين آخر الكلمتين .

هذان المقطعان الأخيران لا وجود لهما فى تحقق شعرى إلا فى إطار النهاية أى القافية ؛ لأن استخدامهما يأتى قرين الوقف ؛ حيث فيهما ساكنان يسمح بوجودهما الوقف . لم يرد هذان المقطعان داخليا إلا فى إطار ظاهرة نادرة فى المتقارب كما فى قول الشاعر :

ورمنا قصاصا وكان التقاصّ فرضا على المسلمينا

ومع الحكم على هذا الورود بالندرة فمجىء الساكنين هنا يبرره أن كلمة التقاصّ تشبه الكلمات شابّة ودابة ، وما يأتى على غرارهما من كل مثلين مدغمين قبلهما حرف مد ، ويبرره أيضا أن الساكن الثانى هنا أصبح نهاية عروض مما يوحى بإحساس الوقف .

هذه مقاطع اللغة العربية ندرك أن المحقق منها فى إطار الإيقاع الشعرى المقاطع الثلاثة الأولى (ص ح) - (ص ح ص) - (ص ح ح) . مع عدم التفريق بين المقطعين الثانى والثالث والتسوية بينهما داخليا ، وإن كانت النهاية الإيقاعية لا تحدث اتساقا بينهما ؛ لأن المقطع (ص ح ح) إذا ورد قافية وجب التزامه لأنه

عبارة وقتها عن روى ووصل والمفروض فيهما الالتزام . ويبقى المقطعان الأخيران (ص ح ح ص) - (ص ح ص ص) قرينى النهاية فلا ورود لهما فى إيقاع داخلى إلا فى ندرة كما رأينا فى المتقارب ، وهذان المقطعان إذا وردا نهاية فالتزام نمط أحدهما أمر محقق فى إطار القافية ، لأن المقطع (ص ح ح ص) الذى تمثله كلمة نامْ لو ورد ، التزم الإيقاع فيه صوت الألف ؛ لأنها ردف ومن هنا فلا اتساق بينه والمقطع الذى يساوى (ص ح ص ص) .

ومعنى ما سبق أن تفعيلة مثل «فاعلاتن» لو وضعت فى حساب مقطعى قلنا إنها مكونة من (فا - ص ح ح) و (ع - ص ح) و (لا - ص ح ح) و (تن - ص ح ص) . أى أنها مكونة من أربعة مقاطع ، الأول متوسط والثانى قصير والثالث والرابع متوسطان . وكما قلنا فإنه فى حساب الخليل داخليا لا فارق بين المقطعين المتوسطين (ص ح ح) و (ص ح ح) و (ص ح ص) فمقدارهما الإيقاعى واحد .

(ب) الكتابة الصوتية : من خلال الأبجدية الصوتية العالمية أدركنا أن نظام أبجديتنا العربية بما فيها من صوامت وحركات يبدو على النحو التالى :

| اسم الصوت | الرمز العربى | الرمز الدولى | اسم الصوت | الرمز العربى | الرمز الدولى |
|---|---|---|---|---|---|
| الهمزة | ء | ? | الغين | غ | ɣ |
| الباء | ب | b | الفاء | ف | f |
| التاء | ت | t | القاف | ق | q |
| الثاء | ث | O | الكاف | ك | k |
| الجيم | ج | d | اللام | ل | I |
| الحاء | ح | ħ | الميم | م | m |
| الخاء | خ | x | النون | ن | n |
| الدال | د | d | الهاء | هـ | h |
| الذال | ذ | ð | الواو | و | w |
| الراء | ر | ɭ | «الصامتة» | | |
| الزاى | ز | z | الياء | ىَ | y |
| السين | س | s | «الصامتة» | | |
| الشين | ش | S | | | |
| الصاد | ص | s | | | |
| الضاد | ض | d | | | |
| الطاء | ط | t | | | |
| الظاء | ظ | o | | | |
| العين | ع | ؟ | | | |

أما رموز أبجدية الحركات فتأتى على النحو التالى :

الفتحة ومقابلها a

الكسرة ومقابلها i

الضمة ومقابلها u

ألف المد «الفتحة الطويلة» ومقابلها aa

ياء المد «الكسرة الطويلة» ومقابلها ii

واو المد «الضمة الطويلة» ومقابلها uu

من نظام المقاطع والأبجدية الصوتية نستطيع أن نقول إن تشكيلات الخليل أخذت من المقاطع .

١ - القصير والمتوسط مع التسوية داخليا بين ص ح ص و ص ح ح .

٢ - المقطعين الطويلين فى حدود القافية واستقلال كل واحد منهما وعدم مبادلته بالآخر .

وأخذت تفعيلاته من الأبجدية الصوتية ما يمكن موازنته بالآتى :

فالصوامت : ف = f ، ع = ؟ ، ل = l ، ت = t

ن = n ، م = m ، س = s .

والحركات : الفتحة = a ، الضمة = u ، الكسرة = i ، الفتحة الطويلة = aa ، الكسرة الطويلة = ii ، الضمة الطويلة = uu .

وعلى هذا فإن تفعيلات الخليل التالية :

مفاعيلن - مستفعلن - فاعلاتن - متفاعلن - مفاعلتن - مفعولات - فعولن - فاعلن .

بالإمكان ترجمتها بالكتابة المقطعية والأبجدية الصوتية معا على النحو التالى :

| التفعيلة | مقاطعها | نوع المقاطع | كتابتها صوتيا |
|---|---|---|---|
| مفاعيلن | م - فا - عى - لن | ص ح - ص ح ح - ص ح ح - ص ح ص | ma faa ʕ ii lun |
| مستفعلن | مس - تف - ع - لن | ص ح ص - ص ح ص - ص ح - ص ح ص | mus taf ʕ i lun |
| «مجموعة الوتد أو مفرقته» | | | |
| فاعلاتن | فا - ع - لا - تن | ص ح ح - ص ح - ص ح ح - ص ح ص | faa ʕ i Laa tun |
| «بوتد مجموع أو مفروق» | | | |
| مفاعلتن | م - فا - ع - ل - تن | ص ح - ص ح ح - ص ح - ص ح - ص ح ص | mu faa ʕ a lun |
| متفاعلن | م - ت - فا - ع - لن | ص ح - ص ح + ص ح ح - ص ح - ص ح ص | mu ta faa ʕ i lun |
| مفعولات | مف - عو - لا - ت | ص ح ص - ص ح ح - ص ح ح - ص ح | maf ʕ uu Laa tu |
| فعولن | ف - عو - لن | ص ح - ص ح ح - ص ح ص | fa ʕ uu lun |
| فاعلن | فا - ع - لن | ص ح ح - ص ح - ص ح ص | faa ʕ i lun |

ويلاحظ من خلال الترجمة السابقة للتفعيلات أن المقطع القصير «ص ح» لم يأت فى التفعيلة إلا مرة واحدة ، اللهم إلا فى تفعيلتى الوافر والكامل فقد جاء فيهما ثلاث مرات . ومع كون الغلبة فى التفعيلات السابقة للمقطع الثانى والثالث «المتوسط» فإن هذه الغلبة ينفيها تصور الخليل الذى يحدث تضافرا والتحامًا بين المقطع القصير والمقطع المتوسط ، فى حدود ما يسمى عنده بالوتد مجموعا كان أو مفروقا .

هذه الوحدات السابقة تمثل فى إطارها حدّ النظام ، فإذا ما أخضعناها للاستعمال نابها ما يسمى بالزحاف ، ومن ثمّ تتعدد أنماطها وأشكالها كما يبدو من الرصد التالى الذى يصور التفعيلة وبدائلها التى تساويها فى الورود إيقاعيًا :

( أ ) مفاعيلن . ولها إمكانة داخلية هى .

مفاعيل = م - فا - عى - ل = ص ح - ص ح ح - ص ح ح - ص ح

ma faa ʕiilu

ومعنى ذلك أن التغيير الحاصل لها مؤداه أن مقطعها الأخير قد تحول من كونه مقطعا متوسطا (ص ح ص) إلى كونه مقطعا قصيرا (ص ح) . وقد يرد بديل حكم عليه بالقبح هو «مفاعلن» لا داعى لذكره .

(ب) مستفعلن : وتأتى مجموعة الوتد أو مفروقته .

وبديلها وهى مجموعة الوتد يأتى على النحو التالى :

١ - مستعلن = مس - ت - ع - لن = ص ح ص - ص ح - ص ح - ص ح ص .

mus ta ʕ i lun =

والملاحظ أن المقطع الثانى المتوسط قد تحول إلى قصير .

٢ - متفعلن = م - تف - ع - لن = ص ح - ص ح ص - ص ح - ص ح ص .

mu taf ؟ i lun =

٣ - متعلن = م - ت - ع - لن = ص ح - ص ح - ص ح - ص ح ص .

mu ta ؟ i lun =

والملاحظ تحول المقطعين الأول والثانى المتوسطين إلى مقطعين قصيرين وهذا التحول يمثل ندرة فى إيقاع الشعر العربى .

وبديل مستفعلن مفروقة الوتد إمكانة واحدة هى :

متفع لن = م - تف - ع - لن = ص ح - ص ح ص - ص ح - ص ح ص .

mu taf ؟ i lun =

ويلاحظ أن التغيير الذى أصاب المقطع الأول بعيد عن جماع الوتد المفروق ؛ لأن الحفاظ على الوتد فى الإيقاع أمر أساسى .

(جـ) فاعلاتن

وبدائلها وهى مجموعة الوتد

فعلاتن = ف - ع - لا - تن = ص ح - ص ح - ص ح ح - ص ح ص .

fa ؟ i laa tun =

وقد تحول المقطع الأول المتوسط إلى قصير . ولهذه التفعيلة بديل آخر إتيانه قليل وهو فاعلاتُ .

= فا - ع - لا - ت = ص ح - ص ح - ص ح ح - ص ح .

faa ؟ i laa tu =

وهو بديل تمّ من خلال تقصير المقطع الأخير .

وهناك بديل لا يلزم رغم أنه نهائى أى يأتى قافية وهو

فالاتن = فا - لا - تن = ص ح ح - ص ح ح - ص ح ص

= faa laa tun وفيه إسقاط للمقطع الثانى القصير . وتحويل التفعيلة إلى ثلاثية المقاطع بعد أن كانت رباعية . وقد أصاب الإسقاط قيمة الوتد ؛ بيد أن قوة القافية بمالها من تردد واستمرار قامت تعويضا لهذا الإسقاط . ومع فرق الوتد لا وجود إلا لبديل واحد هو :

فاع لا ت = فا - ع - لا - ت = ص ح ح - ص ح - ص ح ح - ص ح .

faa ؟ i laa tu =

وندرة هذا البديل تأتى موافقة لندرة بحره أصلا وهو المضارع .

( د ) متفاعلن وبديلها :

مُتْفاعلن = مت - فا - ع - لن = ص ح ص - ص ح ح - ص ح - ص ح ص.

mut faa ؟ i lun =

وهذا البديل قد حول تفعيلة خماسية المقاطع إلى تفعيلة رباعية ، وذلك من خلال إدماج المقطعين القصيرين فى أول التفعيلة وجعلهما مقطعا واحدا متوسطا .

(هـ) مفاعلتن وبديلها :

مفاعلْتن = م - فا - علْ - تن = ص ح - ص ح ح - ص ح ص - ص ح ص.

mu faa ؟ al tun =

وقد تحولت المقاطع الخمسة إلى أربعة بإدماج المقطعين القصيرين الثالث والرابع وجعلهما مقطعا واحدا متوسطا .

( و ) مفعولات وبديلها الشائع :

مفعلات = مف - ع - لا - ت = ص ح ص - ص ح - ص ح ح - ص ح .

maf ؟ u laa tu =

وقد تحول المقطع الثانى المتوسط إلى قصير . والبديل النادر لهذه التفعيلة :

معولات = م - عو - لا - ت = ص ح - ص ح ح - ص ح ح - ص ح .

ma ؟uu laa tu =

وقد تحول المقطع الأول المتوسط إلى قصير .

( ز ) فعولن وبديلها :

فعولُ = ف - عو - ل = ص ح - ص ح ح - ص ح - فعولُ .

وقد تحول المقطع المتوسط الثالث إلى قصير .

(ح) فاعلن وبديلها الداخلى إما :

فعلن = ف - ع - لن = ص ح - ص ح - ص ح ص = fa ؟ i lun بتقصير المقطع الأول أو :

فَعْلن = فع - لن = ص ح ص - ص ح ص = fa ? lun

وفى هذا البديل تم لأول مرة ما يلى :

١ - تحويل مقطع متوسط ومقطع قصير إلى مقطع متوسط معا .

٢ - ضياع قيمة الوتد المجموع داخليا .

وهذا ما يحسب فى عرف الدارسين ببحر الخبب أو ركض الخيل ، وفيه تتوالى الأسباب تن تن تن تن تواليا يجعل المنشد يتحول دون أن يدرى من هذه المتوالية التى سكنت فيها النونات إلى متوالية تحركت بعض نوناتها ؛ مما يجعل الوتد المجموع قابلا للظهور .

هذه بدائل إيقاعية يفصح عنها الاستعمال الشعرى إذا ما أدركناها وأدركنا أصولها استطعنا أن نترجم إيقاع الشعر وأبيات الشعر ترجمة واضحة . وقبل بيان ذلك من خلال درس بعض البحور علينا أن نضع أمام الدارس الاعتبارات الآتية :

١ - التفعيلات السابقة حين ترد فى إطار بحورها ممثلة للمنطوق الشعرى سوف نضع مسافة بين كل تفعيلة وأختها توحى باستقلالية التفعيلة استقلالا نسبيًا ، وإن كانت هذه الاستقلالية لا تلغى فى مفهومنا التحام التفعيلات .

٢ - سوف نأتى بعلامة (×) دليلا على السكتات الداخلية وعلى الأخص تمييز ما يسمى بالوتد المجموع والمفروق ، وسوف ينحصر الوتد بين علامتين .

٣ - سوف نضع فوق الوتد علامة (/) وهى نبرة توحى بأن الوتد عصب الإيقاع وممثل الضغط فى التفعيلة .

٤ - نبين للدارس أن وحدة الوتد تغييرها مستحيل ، اللهم إلا فى حدود النهاية فقط ، لأن حكم الإيقاع هنا يخرج من حيز الوزن الداخلى إلى إيقاع النهاية . هذا الإيقاع الذى يلعب فيه التردد الشطرى والقافوى دورا كبيرا . كما نبين له أن تغيير الوتد فى تفعيلة الخبب داخليا ، مسألة يحكمها ما يسمى بالإنشاد الذى يلعب فيه الطول والقصر والضغط والإسراع دورا يغطى فقدان قيمة الوتد .

٥ - نبين للدارس أن الشيوع الداخلى قرين المقطعين المتوسطين الثانى والثالث . وقرين المقطع القصير الأول ، ونبين أيضا أن المقطعين الخامس والسادس من خصوصيات القافية ؛ وهنا نقول له : إن المقطع «ص ح» لا ورود له نهاية والمقطعين (ص ح ح) و (ص ح ص) يردان فى كل مكان ، وإن كان ورودهما داخليا يبيح التساوى بينهما ، أما ورودهما النهائى يقتضيه عدم التسوية بينهما والتزام نمط واحد منهما . ونقول له : إن المقطعين الرابع والخامس خاصان بالنهاية فقط ، ولا خلط بينهما فى الورود فالالتزام فيهما أساسى .

٦ - نبين للدارس عديدا من القيم الإيقاعية . ومنها أن ورود أربعة مقاطع قصيرة متتالية أمر مرفوض إيقاعيا ؛ لأنه يوقع فيما يسمى بكراهية توالى الأمثال ومثل ذلك عدم ورود المقطعين الأخيرين داخليا لكراهية اللغة حينئذ لالتقاء الساكنين وبخاصة لغة الشعر حين الوصل .

٧ - نبين له أن الوحدات السباعية أطول امتداد لها فى إطار البيت ألا تزيد على ست تفعيلات ، وغالبا ما يحدث لتفعيلتيها الثالثة والسادسة نقص وضمور حتى لا يكون التكرار لهذه الوحدات الست دافعا للرتابة . وأن لهذه الوحدة السباعية تكرارا يصل بها إلى أربع تفعيلات ، وبه يعد الوزن مجزوءا ، ويصيب تفعيلتيه الثانية والرابعة فى بعض الأحيان زيادة أو نقصان . وقد تبيح الزيادة إضافة مقطع أو تحوير المقطع الأخير . أما النقصان الوارد نهاية فلا يتم إلا من خلال تحويل صورة المقطعين الأخيرين إلى مقطع جديد أو حذف مقطع دون تحوير . مثال ذلك أن الزيادة فى «متفاعلان» حولت المقطع لن (ص ح ص) إلى مقطع من نوع (ص ح ح ص) لان . أما الزيادة فى متفاعلاتن فقد أضافت على عد التفعيلة مقطعا هو (ص ح ص) تن . وأن النقص فى مستفعلن وتحويلها إلى مستفعلْ ، معناه أن المقطعين (ع - لن) أى (ص ح - ص ح ص) قد تحولا إلى

مقطع واحد هو عل (ص ح ص) . والنقص فى مفاعيلن وتحويلها إلى مفاعى فيه حذف للمقطع الأخير وهو لن ؛ أى ص ح ص وهكذا . ونضيف إليه إمكان ورود البيت مكونا من ثلاث تفعيلات دون إمكان قسمته إلى شطرين ، وكذلك وروده مكونا من تفعيلتين دون إمكان قسمته أيضا .

٨ - نبين له أن الوحدات الخماسية لا ترد إلا فى تشكيل ثمانى سواء تكررت وحدها كما فى المتقارب والمتدارك ، أو شاركت تفعيلة سباعية كما هو وارد مع الطويل والبسيط . والورود الثمانى يصور تمام الوزن أما تصور المجزوء فيتأتى من خلال مجىء ست تفعيلات .

٩ - نبين له أن محاولة التغيير الداخلى أبقت على كم المقاطع فى التفعيلة ، وأن الذى تحور هو كيف المقطع من كونه متوسطا إلى كونه قصيرا . ولم يخرج عن هذا الإطار إلا تفعيلات الوافر والكامل والمتدارك .

١٠ - وأخيرا نبين له أن الوحدة الخليلية مقدار كمى ، يأخذ أبعاده الزمنية تبعًا للمنطوق الشعرى ؛ وهنا يتأتى لفاعلاتن أن نقيس بها المنطوقات :

يا حبيبى - لم تلمنى - مَنْ ضربْكمْ

ويتأتى لها أن تتابع المنشد زمنيا فلو أطال (يا) من قوله يا حبيبى ، كان لها أيضا أن تأخذ نفسها بهذا المقدار الزمنى ؛ ومن هنا تصبحَ الوحدة الإيقاعية عديدا من الإمكانات الإنشادية إذا ما ربطنا بينها وبين مقدار المنطوق ؛ مع التأكيد على أن سكتات التفعيلات ، والتمييز بين وحداتها هو الأمر الذى يجعل التفعيلة فى النهاية مقياسًا ضابطا وحاكما .

١١ - إن أى بيت ينقسم إلى قسمين أو شطرين متوازيين فى حساب التفاعيل ، مع وجود اتفاق أو خلاف بين التفعيلتين الأخيرتين . وقد تأتى بعض الأبيات

وحدة واحدة دون انقسام وهذا واضح إذا كان البيت مكونا من ثلاث تفعيلات أو تفعيلتين فقط.

هذه بعض اعتبارات نرجو أن يضعها القارىء نصب عينيه ونحن نترجم له موازين شعرنا العربى . وها نحن نقدم الآن أو نترجم بحرا من البحور هو الرمل يعتبر نموذجا يمكن تطبيقه على بقية البحور .

بحر الرمل أو إيقاع فاعلاتن

faa ؟ i laa tun

وسمات هذا البحر ما يلى :

( أ ) وحدة هذا البحر الإيقاعية faa x ؟ i laa x tun .

(ب) يأتى تاما ؛ أى مكونا من ست تفعيلات ثلاث فى الشطر الأول ومثلها فى الشطر الثانى ، ويأتى مجزوءا ؛ أى مكونا من أربع تفعيلات اثنتين فى الشطر الأول ومثلهما فى الثانى ؛ أى أن أطواله إما ست تفعيلات أو أربع تفعيلات .

(جـ) لفاعلاتن بديل داخلى يتساوى معها إيقاعيا هو :

fa x ؟ i laa x tun

( د ) الإطار النهائى لما تكون من ست تفعيلات

أن التفعيلة الثالثة ترد faa x ؟ i laa x

والسادسة تأتى على نحو من :

faa x ؟ i laa x tun

أو faa x ؟ i laat

أو faa x ؟ i laax

مع التزام نمط واحد فى القصيدة الواحدة .

(هـ) الإطار النهائى لما تكون من أربع تفعيلات .

أن تأتى التفعيلة الثانية faa x ؟ i ́laa x tun

أما الرابعة فتأتى faax ؟ i ́laa x tun

أو faa x ؟ i ́laa Tx

مع التزام نمط واحد فى القصيدة الواحدة .

وتأتى التفعيلة الثانية faa x ؟ i ́laax

وتأتى الرابعة وقتها إما faa x ؟ i ́laax

أو faa x ؟ i ́laaT

( و ) يوجد ما يسمى بالتصريع وهو ظاهرة لا تخص هذا الوزن وحده ؛ بل كل الأوزان ؛ ومؤدى التصريع أن تتفق التفعيلة الثالثة والسادسة فى التام ، والثانية والرابعة فى المجزوء كمًّا وكيفا ، فى حدود البيت الأول من القصيدة فقط .

من هذه السمات السابقة ندرك أنه قد حدث فى إطار الوزن تغيران :

١ - تغيير داخلى تحور فيه faa x ؟ i ́laa x tun إلى fa x ؟ i ́laa x tun

والمبادلة قائمة واردة بكثرة دونما عيب إيقاعى* .

٢ - تغيير نهائى ينتاب فى التام التفعيلة الثالثة والسادسة . وفى المجزوء الثانية والرابعة . وهذا التغيير النهائى يطلب فيه الالتزام وعدم المبادلة .

وهذه أبيات يتحدد من خلالها جماع هذه الأسس :

قم سليمان بساط الريح قاما ... ملك القوم من الجوّ الزّماما

حين ضاق البر والبحر بهمْ ... أسرجوا الريح وساموها اللجاما

كتابة البيت الأول صوتيًّا :

1 - qum su lay maa nu bu saa Tur rii hi qaa maa x ma lakal .

gaw mu mi nal ḍ a w wizzi maammax

وحدة التقطيع هنا : faa x ؟ i laa x tun ؛ ومن ثم يكون التقطيع :

qum x su lay x maa x　　nu x bu saa x t u r x
1　　2
fa x ؟ i laa x tun x　　fa x ؟ i laa x tun

x rii x hi qaa x maa
3
faa x ؟ i laa x tun

ma x la kal x qaw　　mu x mi nal x ḍ aw
4　　5
fa x ؟ i all x tun　　fa x ؟ i all x tun

wiz x zi maa x maa.
6
faa x ؟ i laa x tun

وقد حدث تصريع فى هذا البيت ، حيث اتفقت التفعيلتان الثالثة والسادسة فى الكم تماما وأيضا فى الكيف ؛ لأنهما قد انتهيتا بمقطع متوسط ، كما هو ملاحظ من الكتابة الصوتية هو maa (ص ح ح) .

2 .

hii x na daa x qal　　bar x ru wal x bah
1　　2
faa x ؟ i laa x tun　　faa x ؟ i laa x tun

ru x bi him x

3
fa x ؟ i laa x tu

? as x ra ḍ ur x rii          ha x wa saa x muu

4          5

fa x ؟ i laa x tun          fa x ؟ i laa x tun

hal x li ḍ aa x maa

6

faa x ؟ i laa x tun

وبالمقارنة بين الشطرين وهما أساس الاتساق النهائى ! حيث الاعتماد فى التام على التفعيلتين الثالثة والسادسة نجد أن نظام هذا الوزن هو :

3 = fa x ؟ i laa.

6 = faa x ؟ i laa x tun

والنهاية السابقة صورة من صور بحر الرمل .

**٣ – منْ رآكمْ قال مصر استرجعتْ .. عِزّها فى عهد خوفو ومِناءْ .**

وكتابة هذا البيت صوتيا :

man ra ?aa ku m qaa la mis rus ta rḍ a ? at.

?izzahaa fii ؟ ah di xuu fuu wa mi naa?.

وتقطيع البيت يتم على النحو التالى :

man x ra ?aa x kum          qaa x la mis x rus

1          2

faa x ؟ i laa x tun          faa x ؟ i laa tun

tar x x da Sat x

3
faa x ʕ i laa x

?iz x za haa x fii　　　　ʕ ah x di uu x fuu

4　　　　　　　　　　　5
faa x ʕ i laa x tun　　　　faa x ʕ i laa x tun

wa x mi naa?

6
fa x ʕ i laat

وصورة الوزن بناء على الشطرين هى :

3　= faa　x　ʕ i　laa.

6 = fa x ʕ i laaT

يا نعيمى وعذابى فى الهوى　　بعذولى فى الهوى ما جمعك

وكتابة البيت صوتيا :

yaa na ʕ ii mii wa ʕ a ð aa bii fil haw aa.

bi ʕ a ð u ð lii fil ha waa maa maa ɟ am ma ? ak.

وتقطيع البيت يتم على النحو التالى :

taa x na ʕ ii x mii　　　　wa x ʕ a ð aa x bii

1　　　　　　　　　　　2
faa x ʕ i laa x tun　　　　fa x ʕ i laa x tun

fil x ha waa.

3
faa x ʕ i laa

bi x ʕ a ð uu x lii　　　　fil x ha waa x maa

4 fa x ʕ i laa x tun 5 faa x ʕ i laa x tun

ɖ am x ma ʕak.

6 faa x ʕ i laa

وصورة الوزن بناء على نهاية الشطرين :

3 = faa x ʕ i laa

6 = faa x ʕ i laa

٥ – إنما الدنيا هباتٌ وعوارٍ مستردّهْ

وكتابة البيت صوتيا :

? in na mad dunyaa hibaa tun.

wa ʕ a waa rin mus tarad dah.

تقطيع البيت يتم على النحو التالى :

?in x na mad x dun yaa x hi baa x tun

1 faa x ʕ i laa x tun 2 faa x ʕ i laa x tun

wa x ʕ a waa x rin mus x ta rad x dah

3 fa x ʕ i laa x tun 4 faa x ʕ i laa x tun

ولأن البيت رباعى التفعيلات وهو ما يطلق عليه بالمجزوء فإن النهايتين المعتمد عليهما يتصل أمرهما بالتفعيلتين الثانية والرابعة ؛ ومن ثمّ فصورة الوزن هى :

2 = faa x ʕ i laa x tun

4 = faa x ʕ i laa x tun

اســـألـــوا أســـطـــول رومـــا هـــل أذقـــنـــاه الـــدمـــار

وكتابة البيت صوتيا :

? is ؟ a luu ?us tuu la ruu maa .

hal ؟ a x̥ a q naa hudda maar.

وتقطيع البيت يتم على النحو التالى :

| | |
|---|---|
| ?is x ؟ a luu x ?us | tuu x la ruu x maa |
| 1 faa x ؟ i laa x tun | 2 faa x ؟ i laa x tun |
| hal x ?a ŏ a q x naa | hud x da maar. |
| 3 faa x ؟ i laa x tun | 4 faa x ؟ i aaT |

وصورة الوزن بناء على النهايتين :

2 = faa x ? i laa x tun

4 = faa x ? i laaT.

٧ – ليت روح قُدّمتْ للمنايا بدللكْ

وكتابة البيت صوتيا :

lay ta ruu hii qu d di mat.

lil ma naa yaa badalak.

وتقطيع البيت يتم على النحو التالى :

| | |
|---|---|
| lay x ta ruu x hii | qud x di mat |
| 1 faa x ? i laa x tun | 2 faa x ? i laa |
| lil x ma naa x yaa | ba x da lak |

3 faa x ? i laa x tun        4 fa x ? i laa

وصورة الوزن بناء على النهايتين :

2 = faa x ? i laa .

4 = fa x ? i laa .

هذه صور وزن الرمل كاملة مترجمة بالكتابة الصوتية دالة على وحدات الخليل بكمها ومقدارها وحيّز السكتات فيها . وإذا حق لنا أن نجمع أطر البحر بناء على نهاية شطره الأول والثانى قلنا إن إمكاناته يظهرها الجدول التالى :

| عدد | التفعيلة الثانية | التفعيلة الثالث | التفعيلة الرابعة | التفعيلة السادسة |
|---|---|---|---|---|
| الصور | 2 | 3 | 4 | 6 |
| | | | | faa ؟ i Laa x tun |
| 1 | | faa x ؟ i laa | | x |
| 2 | | faa x ؟ i laa | | faa x ؟ i laaT. |
| 3 | | faa x ؟ i laa | | faa x ؟ i laa. |
| 4 | faa x ؟ i laa x tun | | faa x ؟ i laa x tun. | |
| 5 | faa x ؟ i laa x tun | | faa x ؟ i laaT. | |
| 6 | faa x ؟ i laa | | faa x ؟ i laa. | |

من خلال ما سبق يمكن القول بأنه من الممكن أن نترجم إيقاع شعرنا بكمه وكيفه ، بمساحاته وأزمانه ، بعد عرض قوانينه العامة من إمكان المبادلة الداخلية ، والالتزام النهائى وقد كان بحر الرمل نموذجًا لهذه الترجمة من السهل أن يطبق على بقية البحور . ولعلنا نقوم فى غير هذا الكتاب بجهد مماثل لا يقف عند ترجمة البحور وحدها ناسيا حدود القافية وأمر هذا الجهد موكول بمشيئة الله جل وعز فى مقتبل الأيام .

# ترقيم الإيقاع لخدمة الحاسب الآلى

هذا الترقيم محاولة يسيرة لجعل إيقاع الخليل صالحًا للحاسب الآلى . ومنطق التجريد لا يأباه فكر الخليل . فقد افصح نظام الدوائر عند الخليل عن إمكان الرمز والتجريد لواقع الاستعمال الشعرى . وسوف نخطو بهذه المحاولة الخطوات التالية :

أولا : سوف نضع لكل تفعيلة من التفعيلات الخليلية رمزا أبجديا ورمزا عدديا وأى رمز يصلح أن يكون بديلا للآخر . وتفعيلات الخليل يتحدد ترقيمها على النحو التالى :

| التفعيلة | نوع الوتد | الرمز الأبجدى | الرمز العددى |
|---|---|---|---|
| مفاعيلن | مجموع | م | ١ |
| فاعلاتن | مجموع | ف | ٢ |
| مستفعلن | مجموع | س | ٣ |
| مفاعلتن | مجموع | ت | ٤ |
| متفاعلن | مجموع | ع | ٥ |
| فعولن | مجموع | ل | ٦ |
| فاعلن | مجموع | ن | ٧ |
| مفعولات | مفروق | و | ٨ |
| مستفع لن | مفروق | لن | ٩ |
| فاع لاتن | مفروق | لا | ١٠ |

ثانيا : سوف نعبر عن إمكانات المزاحفة والعلة من خلال الأرقام السابقة مستخدمين الدلالات الرمزية التالية . ولنفرض أن لدينا تفعيلة مرقمة بالرقم (١) وأردنا أن نضع إزاءها كل إمكانات العلة والمزاحفة وهنا يكون الرمز على هذا الأساس .

( أ ) رموز المزاحفة :

١ - التفعيلة من غير زحاف أو عله : i .

٢ - التفعيلة بزحاف سببها الأول ولا يهمنا إن كان تسكينا أو حذفا ؛ لأن التسكين معلوم إيراده فى تفعيلتى الوافر والكامل ، أما بقية التفعيلات فالمزاحفة بالحذف أى حذف ساكن الأسباب ؛ وما دمنا قد رقمنا التفعيلات فإن نوع الزحاف سوف يكون معلوما وقتها . ورمز زحاف السبب الأول ( اَ ) .

٣ - زحاف النسب الثانى : (اِ)

٤ - زحاف السببين معا : (اَِ)

٥ - حذف أول الوتد وتأتى فيما يسمى خرما أو تشعيثا ورمزها : ( i x)

(ب) رموز العلل : ومعلوم خصوصها بالتفعيلة الأخيرة فى الشطر الأول وكذلك الثانى .

١ - حذف الساكن الأخير ( x i) ويدخل تحت هذا حذف المتحرك الأخير.

٢ - حذف الساكن الأخير وتسكين ما قبله (x i)

٣ - حذف السبب الأخير (xxi)

٤ - حذف السبب الأخير وتسكين ما قبله (xxi)

٥ - حذف الوتد المجموع (ixx)

٦ - حذف سبب خفيف ثم حذف ساكن الوتد المجموع وتسكين ما قبله (xxix)

٧ - زيادة ساكن (İ)

٨ - زيادة سبب خفيف (İ)

٩ - زحاف لازم بحذف ساكن السبب الأول (i /)

من خلال هذه الرموز السابقة التى دللنا على زحافها بالشرطة الممالة ( / ). وعلى العلل فيها بعلامة ( x ) مفرقين بين حدود الأسباب والأوتاد حذفا بوضع علامة الأسباب يسار الرقم ، ووضع علامة الأوتاد يمين الرقم . وإضافة نقطة فوق الرقم توحى بعنصر التسكين ، مع جعل الزيادة منوطة بعلامة ( x ) فوق الرقم . وإذا كان هذا الترقيم إجماليا فإن رقم البحر ينبىء عنه تماما فمفاعيلن رقم ( i ) لو رصدناها على نحو من (i/) فمعناها أنها وردت على نحو مفاعلن والذى زوحف هو السبب الأول بناء على أنها مكونة من مفا - عى - لن . وفاعلاتن رقم (٢) لو رصدناها على نحو (٢/) فمعنى ذلك أن سببها الأول قد زوحف وأصبحت فعلاتن. فرقم البحر أو التفعيلة ينبىء عن مكان السبب أو الوتد المطلوبين .

ثالثا : التفاعيل وإمكانات التغيير فى ورودها

| التفعيلة | دون مزاحفة أو علة | مزاحفة السبب الأول | مزاحفة الثانى | مزاحفة الاثنين معا | حذف أول الوتد | حذف الأخير | حذف الساكن الأخير وتسكين ماقبله | حذف السبب الأخير | حذف السبب الأخير وتسكين ماقبله | حذف الوتد المجموع | حذف سبب وساكن وتد وتسكين ماقبلها | زيادة ساكن | زيادة سبب خفيف | زحاف لازم جرى مجرى العلة |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| مفاعيلن | ١ | ١\ | ١\ | | | | | ××١ | | | | | | ١/ |
| فاعلاتن | ٢ | ١\٢ | ٢\ | ٢ | ×٢ | | ×٢ | ××٢ | | | | | | |
| مستفعلن | ٣ | ١\٣ | ٣\ | ٣ | | | ×٣ | | | | | ×٣ | ××٣ | |
| متفاعلن | ٤ | ١\٤ | | | | | | | ××٤ | | | | | ٤/ |
| مفاعلتن | ٥ | ١\٥ | | | | | ×٥ | | | ٥×× | | ×٥ | ××٥ | |
| فعولن | ٦ | ١\٦ | | | | | | ××٦ | | | ××٦× | | | ٦/ |
| فاعلن | ٧ | ١\٧ | | | ×٧ | | | | | | | ×٧ | | |
| مفعولات | ٨ | ١\٨ | ٨\ | | | ×٨ | | | | | | | | |
| مستفع لن | ٩ | ١\٩ | | | | | ×٩ | | | | | | | |
| فاع لاتن | ١٠ | | ١٠\ | | | | | | | | | | | |

نستطيع إذاً بعد هذه الدلالات الرقمية أن نخلص إلى ترقيم أبيات الشعر ترقيما يدل عليها دون تدخل فى تفسيرها ؛ إذ الترقيم رمز موغل فى التجريد لما هو واقع ومستعمل .

رابعا : نماذج تطبيقية من خلال أدلة الترقيم السابقة :

١ - يقول الشاعر :

**أخـــى جـــاوز الـــظـــالمون المدى        فــحـــق الجهـــاد وحـــق الـــفـــدا**

ولأن الوحدة الحاكمة لهذا البيت هى «فعولن» فإن البيت يرقم على النحو التالى :

٦ - ٦ - ٦ - ٦ ××        ٦ - ٦ - ٦ - ٦ ××

٢ - يقول الشاعر :

**ومـا اسـتـعـصـى عـلـى قـوم مـنـال        إذا الإقـدام كـان لـهـم ركـابـا**

ولأن الوحدة الحاكمة هى «مفاعلتن» فإن البيت يرقم على النحو التالى :

٤ - ٤ - ٤ ××        ٤ - ٤ - ٤ ××

٣ - ويقول :

**بــكـــيت لـــزهـــرة تـــبـــكـــى        بـــــدمـــــعٍ غير مـــــرفضّ**

والترقيم من خلال الوحدة السابقة هوْ :

٤ - ٤        ٤ - ٤

٤ - يقول :

**وفـــــى الشـــــرّ نجاةُ حين        لا يـــنـــجـــيك إحســـانُ**

ولأن الوحدة الحاكمة هى «مفاعيلن» فإن الترقيم يتم على النحو التالى :

١ - ١        ١ - ١

٥ - ويقول الشاعر :

**ذهب الـــذيـــن أحـــبـــهـــم        وبـقـيت مـثـل السـيـف فـردا**

ولأن الوحدة «متفاعلن» فالترقيم على النحو التالى :

٥ - ٥ ٥ - ٥

٦ - ويقول :

مَـرّ مــن بــعــدك مــا روعــنــى أتــرى يــا حــلــو بــعــدى روّعكْ

والوحدة هنا «فاعلاتن» والترقيم من خلالها :

٢ - ٢ - ٢ ×× ٢ - ٢ - ٢ ××

٧ - ويقول الشاعر :

كــنــا كســاقٍ تســعــى بــهــا قــدمُ أو كــذراع نــيــطت عــلــى عَـضُــدِ

والبيت يتركب من تفعيلتين : الأولى مستفعلن والثانية مفعولات ؛ ومن ثم فترقيمه على النحو التالى :

٣ - ٨ - ٣ ٣ - ٨ - ٣

٨ - ويقول :

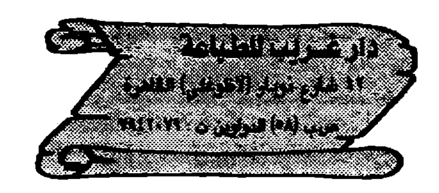
زوّديــنــا مــن حســن وجــهكِ مــادام فــحســن الــوجــوه حــالٌ تحولُ

ولأن البيت مركب من تفعيلتين : الأولى فاعلاتن والثانية مستفع لن ، فإن ترقيمه يتم على النحو الآتى :

٢ - ٩ - ٢ ٢ - ٩ - ٢

هذه مجموعة أبيات مختلفة الأوزان أمكن ترقيمها من خلال النظام التجريدى الرمزى جئنا به ونحن نعلم علم اليقين أن هذا التجريد مرآة رصد وتسجيل لا يمكن أن نرى من خلال الإبصار فيها ظلالا من تفسير أو تعليل وبالله التوفيق .

# الفهرس


دار غريب للطباعة
١٢ شارع نوبار (لاظوغلى) القاهرة
ص.ب (٥٨) الدواوين ت : ٧٩٤٢٠٧٩

## هذا الكتاب

يدور هذا الكتاب حول مجموعة من الرؤى والمحاولات الإيقاعية بدءا من ضوابط الإيقاع لدى الخليل وانتقالا إلى رؤى معاصرة : تحركت حول تفسير بنية الإيقاع بنظامه واستعماله واستكشاف بنيته ومحاولة الغوص فى ظاهر وخبئ هذه الحركة من خلال محاولات بانت فى :

دائرة الوحدة ، فاعلاتن أصل البحور ، ترقيم العروض للحاسب الآلى ، الترقيم الثنائى والعشرى ، وبانت فى :

قراءة فى إيقاع مخلع البسيط ، وإيقاع الخليل بين التماثل التركيب والاقتطاع ، وترجمة الإيقاع الخليلى من خلال منظور صوتى ، وترقيم للإيقاع الشعرى للحاسب الآلى .

وقد خلصت هذه المحاولة إلى إضاءة عمق رؤية الخليل ذات الديمومة والعطاء .

هانى أحمد غزب